

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTIN
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Tesis de doctorado

Trozos de Modernidad.

*La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires
entre 1882 y 1919*

Doctorando: Lic. Erika Loiácono

Directora: Dra. María Isabel Baldasarre

TOMO I

Buenos Aires, 2020

Tesis de doctorado

Trozos de Modernidad.

La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919

Doctorando: Lic. Erika Loiácono

Directora: Dra. María Isabel Baldasarre

Resumen

El objetivo de esta tesis es analizar la construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919. El interés de esta investigación es recuperar el lugar que los escultores argentinos Josefa Aguirre de Vassilicos (1838-1913), Mateo Alonso (1878-1955), Francisco Cafferata (1861-1890), Lucio Correa Morales (1852-1923), Hernán Cullén Ayerza (1879-1936), Arturo Dresco (1875-1961), Luisa Isella (1886-1942), Alberto Lagos (1885-1960), Lola Mora (1866-1936), César Santiano (1886-1918), Rogelio Yrurtia (1879-1950) y Pedro Zonza Briano (1886-1941) ocuparon durante el proceso de profesionalización del arte en Argentina. Atención especial se prestará a los factores que contribuyeron a la constitución de un campo escultórico y de una modernidad al interior del mismo; es decir, las instituciones oficiales y privadas, las exposiciones internacionales, las academias, los jurados, la crítica de arte, la autoconciencia de los escultores sobre su profesión y la actitud reflexiva de éstos hacia sus producciones. La metodología utilizada consistió en el relevamiento de diarios y revistas aparecidos en Buenos Aires y Europa en el período de la tesis y de otras fuentes documentales y fotográficas existentes, entre otros, en el Archivo General de la Nación y el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

Palabras claves

Buenos Aires, Escultura, Monumento, siglo XIX-XX, Centenario 1910.

Índice

TOMO I

Abreviaturas más utilizadas	1
Agradecimientos	2
Introducción	3
Presentación del tema	3
Estado de la cuestión	9
Principales hipótesis	18
Marco teórico-metodológico	19
Metodología	22
Organización de la tesis	23
Capítulo 1. La escultura en una Argentina en formación: Francisco Cafferata (1879-1890)	25
1. <i>La impronta escultórica italiana en Buenos Aires en la década de 1870</i>	27
1.1. La actuación de algunos nombres olvidados: Pablo Binder, Salvador Mussolino y Camilo Romairone	27
2. <i>Una vidriera escultórica: la Exposición Continental de Buenos Aires (1882)</i>	35
3. <i>Un argentino en la Exposición Continental: Francisco Cafferata</i>	44
4. <i>Una conquista artística argentina: El esclavo (c. 1881) de Francisco Cafferata</i>	49
4.1. La presentación de <i>El esclavo</i> en la Exposición Continental	49
4.2. Una lectura de <i>El esclavo</i> en clave de la sumisión negra	52
4.3. La influencia de <i>Galata moribundo</i> (c. 210 a.C.) en la concepción de <i>El esclavo</i>	57
5. <i>La infancia de las bellas artes: El Giotto de Francisco Cafferata</i>	62
6. <i>Iniciativas monumentales de Francisco Cafferata: Manuel Belgrano y Juan Lavalle</i>	65
Capítulo 2. Inmigración, indios y esculturas en la conformación artística de Buenos Aires: Lucio Correa Morales (1874-1905)	72
1. <i>Primeras experiencias monumentales en Buenos Aires en la década de 1870</i>	74
2. <i>El sello italiano en Buenos Aires: Camilo Romairone, Carlos Bordonetti y Antonio Brigante</i>	77

3. <i>En busca de un horizonte artístico: el viaje de estudios de Lucio Correa Morales</i>	89
4. <i>El retorno de Lucio Correa Morales: El Plata (c. 1881) en la Exposición Continental</i>	95
4.1. El regreso infortunado de Lucio Correa Morales a Buenos Aires	95
4.2. La presentación de <i>El Plata</i> en la Exposición Continental	100
4.3. El poder de las imágenes: Juan Ferrari y el escándalo de la Exposición Continental	112
5. <i>El porvenir de Lucio Correa Morales en Buenos Aires</i>	119
6. <i>Los primeros monumentos de Lucio Correa Morales en Buenos Aires (1890-1896)</i>	121
7. <i>De regreso a los indios: La cautiva (1905)</i>	127
Capítulo 3. Experiencias escultóricas femeninas entre 1880 y 1905: Josefa Aguirre de Vassilicos y Lola Mora	134
1. <i>La actuación femenina en Buenos Aires a fines del siglo XIX</i>	135
2. <i>Una pionera de la escultura: Josefa Aguirre de Vassilicos</i>	139
2.1. Entre bordados y yesos: la formación de Josefa Aguirre de Vassilicos	139
2.2. Una excepción entre hombres: Josefa Aguirre de Vassilicos en París en 1889	146
2.3. Una retratista en los Salones de París	155
2.4. De regreso en Buenos Aires: el monumento a Cristóbal Colón	157
2.5. El regreso de Josefa Aguirre de Vassilicos a los Salones de Buenos Aires	161
3. <i>Una visión alternativa de la profesión artística: Lola Mora</i>	165
3.1. Otra mirada sobre la condición de escultora: Lola Mora en Roma	165
3.2. Entre agasajos y monumentos: la imagen pública de Lola Mora	169
Capítulo 4. El primer triunfo de la escultura argentina: Mateo Alonso, Lucio Correa Morales, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia	181
1. <i>La participación de Argentina en la Exposición Universal de San Luis</i>	182
2. <i>El humor de las terracotas: Mateo Alonso</i>	190
3. <i>El éxito internacional de un pionero: Lucio Correa Morales</i>	196
4. <i>Un protagonista novel de la escultura argentina: Arturo Dresco</i>	201
5. <i>Los ecos del Salón de la Société des Artistes Français: Rogelio Yrurtia</i>	209
6. <i>Un extranjero rumbo a San Luis: Félix Pardo de Tavera</i>	224

Capítulo 5. Festejos del centenario de mayo de 1810: Rogelio Yrurtia y Luisa Isella	232
1. <i>La argentinidad en cuestión: Rogelio Yrurtia y el monumento a la Revolución de Mayo</i>	233
2. <i>La Exposición Internacional de Arte: admisiones, reclamos y ausencias</i>	261
3. <i>Una excepción en la sección de escultura: Luisa Isella</i>	271
3.1. La presentación de Luisa Isella en la Exposición Internacional de Arte	271
3.2. Homenajes repetidos: el monumento a la Revolución de Mayo de Luisa Isella	279
Capítulo 6. La consolidación de la modernidad: Hernán Cullén Ayerza, Alberto Lagos, Pedro Zonza Briano y César Santiano	284
1. <i>La consolidación institucional de la escultura en Buenos Aires a partir de 1910</i>	285
2. <i>Entre leyes y bellas artes: Hernán Cullén Ayerza</i>	289
2.1. La diplomacia del arte: Hernán Cullén Ayerza en Roma	289
2.2. Hernán Cullén Ayerza en Buenos Aires: el monumento a Jorge Newbery	293
3. <i>Una búsqueda personal del arte: Alberto Lagos</i>	300
3.1. Los inicios de la vocación artística de Alberto Lagos	300
3.2. El final del viaje: el monumento a Ramón Falcón	305
4. <i>Un renovador de la escultura argentina: Pedro Zonza Briano</i>	309
4.1. Los éxitos de la experiencia europea: Pedro Zonza Briano en Roma	309
4.2. Escándalo en París: <i>Creced y multiplicaos</i> en el Salón de 1912	319
4.3. De regreso a la patria: Pedro Zonza Briano como artista intelectual	324
5. <i>A modo de coda: César Santiano</i>	328
5.1. La invención de una personalidad artística: César Santiano	328
Conclusiones	334
Fuentes y bibliografía	344

TOMO II

Apéndice de imágenes. Capítulo 1	389
Apéndice de imágenes. Capítulo 2	403
Apéndice de imágenes. Capítulo 3	421

Apéndice de imágenes. Capítulo 4	430
Apéndice de imágenes. Capítulo 5	447
Apéndice de imágenes. Capítulo 6	478

Abreviaturas más utilizadas

AAL. Academia Argentina de Letras.

ANBA. Academia Nacional de Bellas Artes.

ACDN. Archivo de la Cámara de Diputados de la Nación.

AGN. Archivo General de la Nación.

BPJNM, AJNM. Biblioteca Popular “Juan N. Madero”, Archivo Juan N. Madero.

CEMLA. Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos.

LBA, BEE. Legislatura de Buenos Aires, Biblioteca Esteban Echeverría.

MRREE, AHC. Ministerio de Relaciones Exteriores, Archivo Histórico de la Cancillería.

MCY. Museo Casa de Yrurtia.

MHN. Museo Histórico Nacional.

MM, AH. Museo Mitre, Archivo Histórico.

MNBA. Museo Nacional de Bellas Artes.

Aclaraciones

Se ha actualizado la ortografía original de las fuentes para su mejor comprensión.

Las imágenes referidas con números y entre paréntesis se adjuntan al final del texto.

Agradecimientos

A todos aquellos que hicieron posible esta tesis por colaboración u omisión.

A una colega que apuesta también por la escultura argentina, Lic. Patricia V. Corsani.

Al apoyo de una gran profesional, Lic. María Fernanda Benítez.

A un compañero de charlas artísticas de oficina, Prof. Gustavo Daniel Ríos.

Y sobre todo, a mi familia.

Introducción

Presentación del tema

El propósito central de esta tesis es analizar la construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919. El interés de esta investigación es recuperar el lugar que los escultores argentinos Josefa Aguirre de Vassilicos (1838-1913), Mateo Alonso (1878-1955), Francisco Cafferata (1861-1890), Lucio Correa Morales (1852-1923), Hernán Cullén Ayerza (1879-1936), Arturo Dresco (1875-1961), Luisa Isella (1886-1942), Alberto Lagos (1885-1960), Lola Mora (1866-1936), César Santiano (1886-1918), Rogelio Yrurtia (1879-1950) y Pedro Zonza Briano (1886-1941) ocuparon durante el proceso de profesionalización del arte en Argentina. Atención especial se prestará a los factores que contribuyeron a la constitución de un campo escultórico y de una modernidad al interior del mismo; es decir, las instituciones oficiales y privadas, las exposiciones internacionales, las academias, los jurados, la crítica de arte, la autoconciencia de los escultores sobre su profesión y la actitud reflexiva de éstos hacia sus producciones.

Los parámetros temporales establecidos como punto de inicio y cierre de la presente investigación son los años 1882 y 1919. El sitio es la ciudad de Buenos Aires. El 15 de marzo de 1882 fue la fecha de apertura de la Exposición Continental que significó la presentación inaugural de Cafferata y Correa Morales quienes serían los primeros escultores argentinos cuyos nombres quedaron registrados en la historiografía local.¹ La producción mostrada por estos jóvenes fue el resultado de la formación artística recibida en Florencia a donde habían partido apenas instruidos en el dibujo debido a la ausencia de academias locales para el aprendizaje de la disciplina de su elección. En 1919 aconteció el suicidio de Santiano. Este escultor fue uno de los protagonistas de la generación que representó un cierre al período transcurrido hasta 1910 y el comienzo de una etapa de renovación plástica que sería proseguida por la irrupción de manifestaciones vanguardistas en el país. Resulta necesario señalar que ese año es significativo como marcador temporal de la tesis puesto que ese grupo de escultores confirmó la consolidación del proceso de profesionalización y legitimación de las artes plásticas en Argentina iniciado a fines del siglo XIX.

¹ Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina: 1783-1894*, Buenos Aires, El Autor, 1933, pp. 282-283.

Buenos Aires fue el escenario principal del proyecto político gestado a inicios de la década de 1880 por una clase gobernante, encabezada por el estadista Julio A. Roca, encauzada en los parámetros del liberalismo y las nociones de civilización y progreso.² La pujante actividad comercial y agroexportadora de Argentina en esos años favoreció la conformación de una burguesía y una oligarquía terrateniente de componentes criollos y foráneos. A imitación de sus congéneres en Europa, los integrantes de éstas comenzaron a adquirir pinturas y estatuillas de pequeño formato de procedencia extranjera en los bazares de ramos generales para decorar sus viviendas. De igual modo, algunas esculturas de mayor tamaño arribaron al puerto del Río de la Plata de la mano de compradores más especializados como los coleccionistas Aristóbulo del Valle (1845-1896) y Manuel José Guerrico (1800-1876) y su hijo José Prudencio (1863-1933) capaces de afrontar sus costos de compra y traslado al país.³

El ambiente de las artes plásticas de Buenos Aires se presentó muy poco alentador para los artistas argentinos al promediar el siglo XIX. La ausencia de galerías especializadas en la exhibición de obras de arte y de instancias de consagración de las producciones locales impulsó a un grupo de pintores argentinos y europeos a fundar la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876. Los promotores de esta iniciativa privada fueron José Aguyari (1843-1885), Carlos Gutiérrez (1858-1921), Julio Dormal (1846-1924), Alfredo Paris (1849-1908), Eduardo Schiaffino (1858-1935) y Eduardo Sívori (1847-1918). Esta agrupación orientó sus actividades en auxilio de los artistas establecidos en la ciudad a través de la organización de exposiciones, la entrega de premios, la apertura de una biblioteca y la instalación de una Escuela de Dibujo (1878) cuyas clases siguieron los programas vigentes en las academias de Europa.⁴

Los escultores extranjeros activos en Buenos Aires en la década de 1880 fueron mayoritariamente italianos, de regulares destrezas técnicas y con objetivos comerciales,

² Rocchi, Fernando, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916”, en Lobato, Mirta Zaida, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17-69.

³ Amigo, Roberto, “El resplandor de la cultura de bazar”, en AA.VV., *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 139-148; Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; Baldasarre, María Isabel, “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”, en Artundo, Patricia (comp.), *El arte francés en la Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 15-30 y Telesca, Ana María, “El coleccionismo, la escultura francesa en Buenos Aires y el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes”, en Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros artistas franceses en Argentina*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2001, pp. 91 y ss.

⁴ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

arribados al país poco antes de esa fecha como Camilo Romaine (n. mediados del s. XIX).⁵ Por su parte, los escultores argentinos no fueron numerosos hacia esa misma época en la metrópoli. Varias fueron las razones que podemos conjeturar. En primer lugar, la escultura fue una actividad que requería la destreza física de sus artífices para trabajar materiales pesados y voluminosos o desplegar sus tareas en andamios colocados a elevadas alturas. En segundo lugar, esta actividad necesitó de la solvencia económica de sus hacedores para poseer espacios amplios y afrontar los gastos de contratación de ayudantes y talleres de fundición de metales. De esta manera, los escultores argentinos se concentraron en la obtención de la ejecución de algún monumento conmemorativo auspiciado por el Estado o una producción rentable centrada en retratos particulares, estatuillas para la decoración de viviendas y escultura funeraria.

La primera generación de escultores argentinos registrada por la historiografía local estuvo formada por Cafferata y Correa Morales quienes retornaron a Buenos Aires en 1882 y 1883 respectivamente. La formación de ambos había transcurrido en Florencia bajo la guía de Augusto Passaglia y Urbano Lucchesi. De regreso en el país, Cafferata y Correa Morales debieron enfrentarse a un mercado artístico poco receptivo a sus esculturas. Esta situación precipitó al primero a un trágico final y al segundo a un empleo administrativo estable y rentado en el Zoológico que, posteriormente, combinó con su cargo de profesor en la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En este contexto, Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano se convertirán en los protagonistas del recambio generacional que vendrá a desplazar a Correa Morales de la escena local en momentos en que el proyecto artístico de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes había comenzado a experimentar un paulatino agotamiento.

La lucha por la legitimación de las artes plásticas comenzada en Buenos Aires por los integrantes de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fue continuada por estos escultores a través de su adhesión al perfil de artista profesional y moderno impulsado por los primeros. Un punto importante de esta tesis será señalar que la profesionalidad y modernidad de estos escultores residió en la percepción de su disciplina como una actividad intelectual y una profesión de dedicación exclusiva y por una actitud reflexiva

⁵ Aguerre, Marina, “Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires”, en Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 61-88 y Baldasarre, María Isabel, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX”, *Entrepasados*, Buenos Aires, n. 33, comienzos de 2008, pp. 9-29. Véase también Sergi, Jorge F., *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Ítalo Argentina, 1940.

hacia su rol artístico y sus propias producciones. Por su parte, la puesta en marcha de un programa estético de pretensión nacional a tono con los lenguajes plásticos de moda en Europa propuesto por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se circunscribió en los escultores a la ejecución de algunos trabajos vinculados a temas de la historia argentina. Los debates en torno a la construcción de una escuela nacional de escultura se centraron en la defensa de la nacionalidad de los artistas que debían producir en el país más que en la creación de una estética local. Asimismo, esta investigación examinará las tensiones surgidas del enfrentamiento entre la mirada nacional de la producción de Correa Morales y Cafferata y la cosmopolita de Lagos, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano al momento de la ideación de las actividades artísticas, la creación de obras de arte inaugurales y las instancias de exhibición y legitimación en Buenos Aires y el extranjero.

Los viajes de estudio a Europa y la participación en salones de bellas artes europeos y exposiciones internacionales fueron 2 aspectos cruciales en el proceso de formación y profesionalización de los artistas abordados en esta investigación. Las estadías educativas en Italia (en el caso de Cafferata, Correa Morales, Dresco, Mora y Santiano) y en Francia (en Isella, Lagos, Yrurtia y Zonza Briano) fueron una instancia central de aprendizaje para estos jóvenes provenientes de un entorno percibido como desprovisto de una tradición escultórica propia. La decisión de la mayoría de estos escultores de afincarse en París, según el ejemplo de los artistas fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en lugar de Florencia, siguiendo a Cafferata y Correa Morales, respondió a que “Italia comenzaría entonces a ser percibida como el lugar de la *tradición* artística, en tanto París pasaría a ser el ‘foco del arte moderno’”.⁶ Es relevante para la tesis analizar las razones que impulsaron a la mayoría de ellos a planificar la continuación de sus estudios de perfeccionamiento artístico en Europa sin tener presente las instituciones oficiales y optando, como parte de los estudiantes latinoamericanos, por las academias libres como la Académie Julian.⁷

Estos escultores, como tantos otros de distintas nacionalidades, entendieron los salones de bellas artes europeos y las exposiciones internacionales como excelentes

⁶ Malosetti Costa, Laura, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte...*, op. cit., pp. 95-96.

⁷ Valle, Arthur, “Pensionnaires de l’École National des Beaux-Arts à l’Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890-1930)”, *19&20*, Rio de Janeiro, v.I, n. 3, novembro 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm y Cavalcanti Simioni, Ana Paula, “Le voyage à Paris: L’Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900”, *Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, n. 57/58-59/60, 2004-2005, pp. 261-281.

plataformas de visibilidad pública de sus obras. Respecto a las exhibiciones mundiales, la presencia de sus producciones en los envíos oficiales de Argentina respondió a su adscripción a los lenguajes plásticos admitidos por los jurados de estos eventos y al rol cumplido por las instituciones estatales locales en el proceso de selección de los trabajos premiados. Por ello, esta tesis prestará atención a la sección de bellas artes de la Exposición Universal de San Luis (EEUU, 1904) donde Yrurtia y Dresco obtuvieron un Gran Premio de Honor y una medalla de oro respectivamente. También se analizará la importancia de la Exposición Internacional de Arte (1910) como vidriera del arte ejecutados en el país y de la Exposición Universal de San Francisco (EEUU, 1915) donde Zonza Briano fue galardonado con un Gran Premio de Honor.

Las crónicas aparecidas en la prensa escrita de Buenos Aires entre 1882 y 1919 sobre esos eventos mundiales y los salones de bellas artes europeos concientizaron a estos escultores de que eran espacios propicios para la legitimidad de sus trabajos y el prestigio de la profesión. La acogida exitosa en las capitales de Europa de varias obras de Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano fue percibida por ellos como una recompensa a los inconvenientes artísticos y económicos afrontados de modo personal. Estas esculturas fueron claves en sus producciones por el impacto público alcanzado, la condición de hitos en sus carreras y por condensar las preocupaciones que los inquietaron durante su formación en el extranjero y sus expectativas sobre el medio argentino al que volverían a insertarse. El accionar de los escritores congregados en torno al Ateneo, agrupación literaria creada en 1893, convirtió a los periódicos de Buenos Aires en una tribuna de difusión de los sucesos culturales locales.⁸ En este contexto, una tarea ineludible de la tesis será estudiar la recepción tenida por esas esculturas en la prensa escrita argentina, sus resignificaciones y las redes de relaciones establecidas por sus autores con la crítica de arte y el público de Buenos Aires y de Europa. De esta manera, buscaremos dar respuesta a ¿Cuáles fueron las estrategias esgrimidas por estos escultores al momento de sustentar sus proyectos artísticos? ¿Cuáles fueron las herramientas que utilizaron para la invención del perfil de artista profesional? ¿Cuáles fueron las particularidades que diferenciaron a los escultores de los pintores en su inserción en el ámbito artístico local?

⁸ Bibbó, Federico, “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, en Bruno, Paula, *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014, pp. 219-250 y Laera, Alejandra, “El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo”, en Malosetti Costa, Laura et al., *Primeros Modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 18-25.

Paralelamente, nos proponemos indagar sobre el lugar que ocupó la escultura en Buenos Aires entre 1882 y 1919? En este sentido, nos preguntaremos ¿Qué espacios de formación y acción se les reservó a los escultores argentinos? ¿Cuál fue el rol de Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano dentro del proceso de emergencia de un campo escultórico en la ciudad? Además, ¿Qué elementos contribuyeron a la construcción de una modernidad al interior del mismo? ¿Quiénes y en qué medida influyeron en las elecciones estéticas de estos escultores? Estos interrogantes vendrán a revisar ciertos lugares comunes, en términos de retraso o anacronismo, aplicados a las artes plásticas argentinas de fines del siglo XIX y principios del XX y reiterados en las historias del arte editadas en el país a partir de la década de 1920.⁹

Los autores de estas historias del arte leyeron las producciones escultóricas realizadas en el período citado a la luz de las tendencias plásticas modernas arribadas a Buenos Aires desde Europa a partir de la década de 1920. En consecuencia, los protagonistas de esta tesis fueron vistos como artistas deudores de un lenguaje plástico convencional y académico. Asimismo, sus creaciones fueron percibidas como obras a destiempo de los estilos modernos imperantes en los centros culturales europeos olvidando que la escena artística del viejo continente condensó un complejo abanico de tendencias. En este punto, cabe destacar que si bien investigadoras como María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa han revisado y puesto al día los relatos de esas historias del arte, la escultura aún no ha tenido la misma fortuna que el coleccionismo, la cultura visual y la pintura ejecutada en Argentina entre 1882 y 1919.¹⁰

Un último tema de interés de la tesis será el estudio de Aguirre de Vassilicos, Isella y Mora quienes se constituyeron también en actores destacados en el proceso de construcción de la escena escultórica moderna de Buenos Aires entre 1882 y 1919. Un

⁹ “Resulta casi un lugar común historiográfico la referencia a una supuesta ‘asincronía’ o ‘retraso’, atribuidos a menudo a la desinformación, en el arte vernáculo del fin de siglo pasado con respecto a las vanguardias europeas. El panorama de la llamada «generación del ochenta» que se obtiene a partir del supuesto de un desarrollo progresivo de un arte mundial con centro en París, resulta poco interesante: una suerte de prólogo de lo que vendría después. Los artistas del ochenta, unidos por un mismo destino, parecen haber tenido un papel necesario pero deslucido, el de ‘precursores’ (...). La señal inequívoca de tal retraso o inactualidad, habría sido no haberse enterado o no haber adherido al impresionismo”. Malosetti Costa, Laura, *El más viejo de los jóvenes: Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999, pp. 11-12.

¹⁰ Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte...*, op. cit.; Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EdUntref, 2011, v.1 y 2012, v.2; Malosetti Costa, Laura et al., *Primeros Modernos en Buenos Aires*, op. cit. y Wechsler, Diana y Laura Malosetti Costa, *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

asunto necesario a abordar será el modo en que ellas se consolidaron como escultoras a pesar de las exigencias sociales por dar cumplimiento al rol de esposa y/o madre esperable para el género femenino en esa época. Asimismo, otra dificultad a pensar será de la opinión adversa de sus colegas varones que veían a la escultura como una práctica indisoluble de las cualidades masculinas de vigor y fuerza física.¹¹ Al respecto, otros interrogantes a considerar serán ¿Cuál fue el rol de estas escultoras al interior del campo artístico de la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919? ¿Cuáles fueron los mecanismos empleados por estas artistas para posicionarse públicamente como tales? ¿Qué representaciones sociales de la práctica escultórica y de la figura de las mujeres atravesaron los trabajos de estas artistas?

Estado de la cuestión

El estudio de la producción y la trayectoria de Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano y, paralelamente, de la historia de la escultura argentina de fines del siglo XIX e inicios del XX han sido abordados de manera fragmentaria. Particularmente, Correa Morales, Isella, Lagos, Mora e Yrurtia merecieron estudios monográficos con posterioridad a 1940. Los autores de las historias del arte publicadas en Argentina a partir de la década de 1920 se concentraron en un relato biográfico secuenciado cronológicamente que careció del análisis de las particularidades del desarrollo del campo escultórico de Buenos Aires entre 1882 y 1919 y de los aportes realizados a este proceso por esos escultores.

Durante los últimos 20 años, investigadores como María Isabel Baldasarre, Laura Malosetti Costa y Diana Wechsler han reconstruido el desarrollo de las artes plásticas en Argentina a partir de nuevos enfoques y de distintos núcleos problemáticos. A pesar de estos avances, la escultura realizada en el país entre fines del siglo XIX y comienzos del siguiente aún no ha sido revisada a la luz de esta renovación teórica y metodológica. A comparación con la pintura, la escultura jamás recibió los calificativos de retrasada o anacrónica porque no habría con que cotejarla ya que sus inicios se remontaban al

¹¹ Ariza, Julia, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, en *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article242>; Baldasarre, María Isabel, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, a. 9, n. 16, 2011, pp. 21-32 y Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

regreso de Cafferata y Correa Morales al país y los monumentos de artistas extranjeros inaugurados hasta entonces en la ciudad.¹² Al respecto, José María Lozano Mouján (1888-1934) reseñó que:

Bastante antes de 1850 comenzaron a producir nuestros dibujantes, litógrafos y pintores. Sin embargo, los escultores, excepción hecha de los indios (...) [en Misiones], recién aparecen después de 1870. Los primeros pueden concretarse en Lucio Correa Morales y Francisco Cafferata, los cuales son dignos del mayor respeto, principalmente si se tiene en cuenta la falta de medio ambiente en el que se formaron y las dificultades pecuniarias con que tropezaron para realizar este arte tan caro.¹³

Los autores responsables de la construcción de esta mirada dejaron de lado a una serie de artistas entre los que se encontraban Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella y Santiano pero han rescatado los nombres de Correa Morales, Lagos, Mora, Yrurtia y Zonza Briano debido a la alta visibilidad alcanzada por sus producciones. En consecuencia, la omisión de estos apellidos no hace más que evidenciar la falta de análisis de sus carreras artísticas y la ausencia de un contexto de época donde inscribir sus creaciones. Ubicados en este punto, haremos referencia a una selección de los principales estudios colectivos publicados hasta el presente y que han perdurado como los libros de referencia obligatoria del tema.

En primer término, corresponde señalar el artículo “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires. 1810-1910” de Eduardo Schiaffino (1858-1935) aparecido en el periódico *La Nación* del 25 de mayo de 1910 y constituido actualmente en una valorable fuente de investigación ya que su autor fue protagonista del proceso cuyo estudio aborda esta tesis.¹⁴ La intención de Schiaffino fue establecer una evolución de las artes plásticas acaecida en Buenos Aires desde 1810 hasta 1910 aplicando una periodización personal que comenzó, en sus palabras, con “el limbo”, siguió con “la

¹² Costa, Laura, *El más viejo de los jóvenes...*, op. cit.

¹³ Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, A. García Santos, 1922, p. 189.

¹⁴ Canale, Godofredo (comp.), Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, F.A. Colombo, 1982.

iniciación”, prosiguió con “los precursores” y finalizó con los “primeros resultados de la escuela argentina”. Este último apartado intentó una aproximación a los escultores argentinos formados en Europa gracias al auxilio del gobierno nacional y a sus destrezas artísticas demostradas al regresar al país.

Cronológicamente, el segundo texto de mayor relevancia es *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) de José María Lozano Mouján. Seguidamente encontramos el estudio en 3 tomos titulado *El arte de los argentinos* (1937-1940) de José León Pagano (1875-1964). Hasta la actualidad, Pagano es quien ha reservado la mayor cantidad de páginas e ilustraciones fotográficas a la trayectoria de Cullén Ayerza, Dresco, Lagos, Yrurtia y Zonza Briano aunque sus análisis resultan reseñas más que estudios críticos y documentados. Esta figura contempla a estos 5 escultores como los sucesores naturales de Cafferata y Correa Morales, en su condición de nacidos en Argentina, pero ajenos a la tradición italiana bajo la cual habían decidido educarse los 2 primeros y en estrecha sincronía con las corrientes estéticas modernas vigentes en Europa. Por último, otros textos de largo alcance temporal que hacen breves menciones a estos artistas son *Visiones de la escultura argentina* (1983) de Ernesto B. Rodríguez, *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires* (1985) de María del Carmen Magaz, “La Escultura” (1988) de Julio E. Payró en *Historia General del Arte en la Argentina*,¹⁵ *Historia del arte argentino* (2000) de Jorge López Anaya y *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina* (2000) de Romualdo Brughetti.¹⁶

Los textos monográficos dedicados a Yrurtia son abundantes. No obstante, la mayoría de éstos no abordaron su figura y su producción escultórica con el rigor de una investigación fehacientemente documentada o el análisis exhaustivo de sus creaciones. En primer lugar, Enrique Prins (1876-1943) en *Yrurtia* (1941) se centró en su carrera apelando a extractos de algunas críticas de arte francesas y argentinas contemporáneas citadas sin precisar su procedencia o haciéndolo con errores necesarios de corroborar. El autor, médico devenido aficionado al arte nacional, resalta la espiritualidad de su producción artística a través de una redacción alejada de las convenciones usadas en una investigación académica debido a la profusión de expresiones poéticas empleadas.

¹⁵ Ribera, Adolfo Luis, “La Escultura”, en AA.VV., *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. IV, 1985, pp. 145-184.

¹⁶ López Anaya, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000 y Brughetti, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000.

En segundo término, el ensayista y crítico de arte Julio Rinaldini (1890-1968) publicó *Rogelio Yrurtia* (1942). Se trata de un examen que pretende ser cuidadoso pero incurre en ciertos errores al momento de la datación de algunos acontecimientos o de las fuentes consultadas. El autor limita su obra al rango temporal de 1899 a 1905 al abordar solamente los primeros años del escultor, su asistencia a la Exposición Universal de San Luis y su muestra individual en el Salón Costa de Buenos Aires al cierre de ese último año. Seguidamente, contamos con 2 monografías más sobre Yrurtia. La primera es *Catálogo del Museo Casa de Yrurtia* (1957) editado a modo de catálogo de sus esculturas en el museo que lleva su nombre en la ciudad. La otra es *Yrurtia* (1981) de Guiomar Pereyra de Urgell que resulta un trabajo de divulgación con un mayor análisis de fuentes documentales pero limitado por su finalidad didáctica y de fácil lectura. Por último, es necesario referir los avances de investigación de mi autoría difundidos a través de una serie de ponencias presentadas en diversos congresos nacionales e internacionales en los que trabajé sobre el grupo escultórico *Canto al trabajo* (1922) y los monumentos dedicados a Alejandro Castro (1906), Manuel Dorrego (1926) y Bernardino Rivadavia (1932) de Yrurtia.¹⁷

Acerca de Isella, contamos con *La escultora Isella* (1978) de Oscar Félix Haedo quien aborda de manera sucinta la etapa de formación de la artista, su vida personal de adulta, algunos de sus monumentos nunca concretados y la fuente *El Sediento* adquirida por la Municipalidad de Buenos Aires. En tanto, la figura de Mora fue tomada como protagonista de varios trabajos monográficos que procuran profundizar en toda su trayectoria escultórica en Argentina y Europa. Los títulos más sobresalientes son *Lola Mora* (1974) de Oscar Félix Haedo y *Lola Mora* (1997) de Carlos Páez de la Torre.¹⁸

¹⁷ Loiácono, Erika, “Modernidad y Pecados. *Las Pecadoras* de Rogelio Yrurtia en la pluma de Rubén Darío”, en AA.VV., *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 365-377; “Tras los pasos de la ciencia: El Monumento al Dr. Alejandro Castro de Rogelio Yrurtia”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 19, 2011-2012-2012, pp. 165-176; “Campos de Poder: el monumento a la Bandera de Rogelio Yrurtia”, en AA.VV., *IX Jornadas de Arte e Investigaciones. El arte de dos siglos: Balance y Futuros desafíos*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, 2010, pp. 351-362; “Fatalidad y Victoria. El monumento al Crnel. Manuel Dorrego de Rogelio Yrurtia”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 18, 2010-2011, pp. 171-187; “Fragmentos de Admiración: el Canto al Trabajo de Rogelio Yrurtia”, en AA.VV., *VII Jornadas Nacionales de Investigación en arte en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38780/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y y “Un quiebre en la representación del prócer argentino: el monumento a Bernardino Rivadavia de Rogelio Yrurtia”, en AA.VV., *V Jornadas de Historia del Arte. Arte americano e independencia. Nuevas Iconografías*, Santiago de Chile, MHN-CREA-Universidad Adolfo Ibáñez, 2010, pp. 106-117.

¹⁸ Haedo, Félix, *Lola Mora*, Buenos Aires, Eudeba, 1974 y Páez de la Torre, Carlos, *Lola Mora*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

Asimismo, un estudio rigurosamente documentado pero consagrado principalmente a sus inicios educativos, su fuente del Paseo de Julio y su monumento a Aristóbulo del Valle es *Lola Mora. El poder del mármol* (2009) de Patricia Corsani.¹⁹

Respecto a Lagos, Manuel Mujica Láñez prologó el corpus de fotografías publicado en *Lagos* (1963) haciendo hincapié en los rasgos de la personalidad del escultor. Asimismo, se detuvo en las estatuas del artista, a su parecer, más destacadas a través de una introducción de tono anecdótico. En relación a Correa Morales, sólo existe la monografía *Correa Morales* (1949) de Martín Noel y Cristina de Aparicio, hija del escultor. Ambos autores se concentraron en su interés por el arte clásico italiano, su actividad docente y sus monumentos a Falucho e Ignacio Pirovano mediante una escritura que refleja el vínculo de amistad o familiaridad mantenido con el escultor.

Una serie de ponencias a considerar son “Las fiestas mayas del Centenario en Córdoba. El monumento al Deán Funes por Lucio Correa Morales” (2008) de Marcelo Nusenovich en la cual se aborda la contratación y ejecución de esta obra comisionada por las autoridades nacionales para Córdoba en el marco de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo de 1810.²⁰ En relación a Dresco, han sido publicadas “El monumento a España de Arturo Dresco, en Buenos Aires” (1996) de Teresa Espantoso Rodríguez, Cristina Serventi y Florencia Galesio²¹ y “A las puertas de la educación: La Puerta Historiada (1933) de Arturo Dresco” (2012) de mi autoría.²² En la primera, se analiza la contratación de Dresco por el gobierno argentino para la realización del monumento a España y los inconvenientes afrontados por el artista hasta su conclusión en 1936. En la segunda, se estudia la ejecución y el análisis iconográfico de los paneles que componen su puerta historiada realizada en 1933 para la actual Biblioteca del Docente por encargo del Consejo Nacional de Educación de Argentina. Respecto a Alonso, Corsani ha escrito “El *Cristo Redentor* entre argentinos y chilenos o la representación de la Paz perpetua entre los pueblos” (2005) en la cual se trata esta

¹⁹ Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, Buenos Aires, Vestales, 2009.

²⁰ Nusenovich, Marcelo, “Las fiestas mayas del Centenario en Córdoba. El monumento al Deán Funes por Lucio Correa Morales”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 233-246.

²¹ Espantoso Rodríguez, Teresa, Cristina Serventi y Florencia Galesio, “El monumento a España de Arturo Dresco, en Buenos Aires”, en AA.VV., *Estudios e Investigaciones N° 6*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 53-72.

²² Loíacono, Erika, “A las puertas de la educación: La Puerta Historiada (1933) de Arturo Dresco”, en AA.VV., *I Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*, San Miguel de Tucumán, UNT-GEAP, 2012, pp. 117-128.

escultura monumental inaugurada en 1904 en conmemoración de las negociaciones exitosas entre Argentina y Chile para evitar una guerra por razones territoriales.²³ Sobre Cafferata, contamos con los datos volcados por Schiaffino en su publicación *La pintura y la escultura en la Argentina* (1933) en relación a su participación en la Exposición Continental de 1882. Por último, “El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo de Bellas Artes” (2008) de Corsani indaga sobre la compra de un grupo de esculturas de Cafferata hecha por el gobierno nacional con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.²⁴

Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (2001) de Laura Malosetti Costa es un libro de consulta obligatoria al momento del estudio del desenvolvimiento de las artes plásticas en Buenos Aires, el contexto de producción de las obras de arte argentinas, los circuitos de circulación de éstas y el gusto de los consumidores locales en la década de 1880. Por su parte, la meticulosa investigación de María Isabel Baldasarre en *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (2006), la obra *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930* (1997) de Ana María Fernández García y el trabajo pionero en la materia titulado “El resplandor de la cultura de bazar” (1996) de Roberto Amigo son los textos centrales para el abordaje del mercado artístico y los hábitos de consumo cultural de la burguesía y de los coleccionistas de la ciudad a fines del siglo XIX y principios del siguiente.²⁵

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia (s/f.) de Ofelia Manzi resulta una lectura necesaria para el abordaje de la educación impartida en la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a fines del siglo XIX. En tanto, *Collivadino* (2006) de Malosetti Costa, publicación dedicada a la figura de Pío Collivadino, y “La revista de los jóvenes: *Athinae*” (2008) de Baldasarre, trabajo sobre la revista argentina *Athinae* (1908-1911), nos aportan una serie de datos valiosos para el entendimiento del

²³ Corsani, Patricia, “El Cristo Redentor entre argentinos y chilenos o la representación de la Paz perpetua entre los pueblos”, en AA.VV., *Jornadas de Hum.HA*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2005. URL: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3471/1/Corsani%2C%20P.%20El%20cristo%20redentor.pdf>

²⁴ Corsani, Patricia, “El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo de Bellas Artes”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 247-253.

²⁵ Amigo, Roberto, “El resplandor de la cultura de bazar”, en AA.VV., *II Jornadas...*, op. cit.

funcionamiento de la Academia de Bellas Artes de Argentina desde su nacionalización en 1905.²⁶ Por su parte, aportes indispensables sobre la educación artística y la definición del perfil profesional de las mujeres en Argentina a principios del siglo XX son dados por “De aficionadas a artistas: primeras conquistas en las artes plásticas” (2006) y “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas” (2008) de Graciela Scocco y “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX” (2011) de Baldasarre.²⁷ A éstos, debemos agregar “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX” (2013) de Julia Ariza y “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos” (2013) y *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* de Georgina Gluzman.²⁸

En relación al tema de los viajes de estudio a Europa, contamos con *Literatura argentina y política* (1995) de David Viñas, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* (2004) de Beatriz Colombi y “Faros de occidente. La presencia del arte en los relatos de viajeros americanos a Europa” (2007) de Baldasarre. Éstos se revelan como textos significativos para contextualizar, a partir de las experiencias de los intelectuales argentinos, la partida y la estadía de los escultores mencionados en el viejo continente.²⁹ Por su parte, *Cuadros de viaje* (2008) de Malosetti Costa nos permite recrear las estancias de los artistas de la tesis en el extranjero a través de la correspondencia de otros artífices en tránsito por Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del siguiente. Asimismo, “París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano” (2017) y

²⁶ Baldasarre, María Isabel, “La revista de los jóvenes: Athinae”, en Artundo, Patricia (dir.) et al., *Arte en revistas: Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60.

²⁷ Baldasarre, María Isabel, “Mujer/artista..., *op. cit.* y Scocco, Graciela, “De aficionadas a artistas: primeras conquistas en las artes plásticas”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Historia de las Mujeres. III Congreso de Estudios Iberoamericanos de Género*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2006 (CD) y “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en Saavedra, María Inés et al., *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacios públicos. 1900-1930*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 207-240.

²⁸ Ariza, Julia, “Del caballete al telar..., *op. cit.* y Georgina, “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a265.pdf

²⁹ Baldasarre, María Isabel, “Faros de occidente. La presencia del arte en los relatos de viajeros americanos a Europa”, en Gustavo Curiel (ed.), *Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro, XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, pp. 31-48.

“Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío” (2013) de Baldasarre y Malosetti Costa posibilitan profundizar sobre los periódicos y los círculos de intelectuales en Europa que colaboraron a la difusión de la producción de los artistas latinoamericanos en la década de 1900. Por último, “Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin” (2017) de Baldasarre constituye un artículo de importancia para examinar el impacto ejercido por la figura de Auguste Rodin en los jóvenes durante el período de formación de los escultores argentinos.

El análisis del mito romántico de la bohemia artística elaborado en torno a los intelectuales franceses puede ser enfocado a partir de *La leyenda del artista* (1934) de Ernest Kris y Otto Kurz. Por su parte, los artículos “Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del XX” (1998-1999) y “La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino” (2000-2001) de Rodrigo Gutiérrez Viñuales nos permitirán posicionarnos en relación a la bohemia experimentada por los artistas argentinos en Buenos Aires a inicios del siglo XX.³⁰ Paralelamente, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada” (2009) y “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX” (2012) de Baldasarre resultan de sumo interés para el estudio del modo en que se edificó socialmente la imagen del artista a partir de las crónicas y las fotografías aparecidas en la prensa escrita local de fines del siglo XIX y principios del siguiente.³¹

Argentina en exposiciones (2009) de María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (eds.) resulta un estudio oportuno para abordar el análisis de las exposiciones internacionales como espacios significativos para la exhibición de la idea de nación y los logros del progreso de los países participantes en estos eventos. En tanto, *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (2006) de Beatriz González

³⁰ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Arte y Sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del siglo XX”, *NORBA-Arte*, 1998-1999, n. XVIII-XIX, pp. 267-275 y “La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino”, *NORBA-Arte*, 2000-2001, n. XX-XXI, pp. 115-123.

³¹ Baldasarre, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80 y “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, v. XXXIV, n. 100, 2012, pp. 171-203.

Stephan y Jens Andermann (eds.) y *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital* (1999) de Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.) son investigaciones de suma utilidad para el abordaje de la Exposición Internacional de Arte inaugurada en el contexto de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo de 1810. Por su parte, la ponencia “Sin Pan y Sin Trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición Universal de Saint Louis 1904” (1997) de Marta Penhos es un texto conveniente y bien documentado para estudiar el envío de los productos industriales y culturales de Argentina en la Exposición Universal de San Luis.³² Por último, el artículo “El arte argentino busca su lugar en el mundo” (2008) de María Teresa Spinetto se nos presenta como una lectura oportuna para pensar el despacho de obras de arte efectuado por el gobierno nacional a la Exposición Universal de San Francisco.³³

Por su parte, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988) de Adolfo Prieto aborda el estudio de la circulación del discurso criollista. Este libro colaborará en la interpretación del nivel de receptividad de los escultores de la tesis en la prensa escrita local entre 1882 y 1919. Finalmente, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (2009) de Malosetti Costa y Marcela Gené y las ponencias “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional” (2009) de Sandra M. Szir y “El retorno de la singularidad. Reproducción fotográfica e imagen impresa” (2005) de Verónica Tell constituyen una importante mirada para comprender la circulación de las obras de arte en los periódicos argentinos a partir de la implementación de recursos técnicos y estéticos modernos hecha por sus editores.³⁴

El estado de la cuestión hasta aquí descripto busca dar cuenta de la inexistencia de estudios en el ámbito académico argentino que se ocupen de la construcción de un campo escultórico moderno en Buenos Aires entre 1882 y 1919 a partir de la consulta

³² Penhos, Marta, “Sin Pan y Sin Trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición Universal de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 87-96.

³³ Spinetto, María Teresa, “El arte argentino busca su lugar en el mundo”, en Saavedra, María Inés et al., *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacios públicos. 1900-1930*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 169-205.

³⁴ Szir, Sandra M., “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional”, en Garabedian, Marcelo H. et al., *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009, pp. 53-80 y Tell, Verónica, “El retorno de la singularidad. Reproducción fotográfica e imagen impresa”, en AA.VV., *III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 231-241.

de fuentes fehacientemente documentadas y de su lectura crítica. Asimismo, es necesario señalar que los textos colectivos y monográficos referidos no han recuperado el lugar de importancia ocupado en este proceso por Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano. En este sentido, la puesta en valor del desenvolvimiento de estos escultores y de sus producciones se propone como un estudio renovador y un aporte para el campo académico local.

Principales hipótesis

Cuatro hipótesis guían el presente trabajo. La primera de ellas sostiene que Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano adhirieron a la constitución del proceso de constitución del perfil de artista profesional y moderno que había comenzado con los miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en su lucha por un ámbito artístico de mayor autonomía. Estos escultores participaron en los salones de bellas artes argentinos y europeos y en las exposiciones internacionales, se relacionaron con ciertos intelectuales capaces de difundir sus obras en la prensa escrita local y extranjera y emplearon determinadas temáticas en sus esculturas como herramientas eficaces de su posicionamiento en el ideario modernista en circulación en esos años. En este contexto, el apoyo ininterrumpido brindado por intelectuales y periodistas, como Eduardo Schiaffino, contribuyeron de manera vital en la toma de posición de esos escultores como protagonistas de una modernidad internacional.

Nuestra segunda hipótesis sostiene que el afincamiento de Isella, Lagos, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano en París supuso un distanciamiento de la tradición escultórica de sello italiano, prevalente en Cafferata y Correa Morales, a la cual se afiliaron Cullén Ayerza, Dresco y Mora. Por su parte, la decisión de todos ellos de una mayor y mejor educación en Europa presumió un deliberado posicionamiento estético que los alineó a las filas de los miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y del Ateneo al pretender un perfil profesional de dedicación exclusiva en el contexto de modernización del campo artístico argentino. A diferencia de Cafferata y Correa Morales, estos escultores lograron vivir de la venta de sus producciones o los encargos de monumentos sin la necesidad de consagrar parte de su tiempo a la docencia u otra alternativa laboral. Así, es que desde esta perspectiva resulta necesario analizar las elecciones de profesores

y la formación académica recibida por esos artistas en el viejo continente. En este marco, las crónicas de arte aparecidas en la prensa escrita de Buenos Aires entre 1882 y 1919 y los lazos de sociabilidad establecidos por dichos artistas en la ciudad de Buenos Aires habrían tenido un peso definitorio en sus futuras elecciones educativas. Asimismo, los artífices que fueron escogidos por estos escultores como referentes de sus carreras artísticas, Rodin para el caso francés y Lucchesi y Passaglia para el italiano, tuvieron un impacto sustantivo en sus producciones futuras.

La tercera hipótesis sostiene que Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano fueron quienes terminaron por conformar un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires retomando los esfuerzos iniciales de los artistas de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Ellos hicieron uso de los factores que habían comenzado a prefigurarse a fines del siglo XIX; a saber, las instituciones oficiales y privadas de exhibición, las exposiciones internacionales, las academias de bellas artes, los jurados, la crítica de arte y una autoconciencia y una actitud reflexiva para con sus producciones. No obstante, es importante analizar la circulación comercial de la producción de estos artistas lograda entre los compradores locales y si sus expectativas de convertirse en profesionales a tiempo completo alcanzaron el éxito esperado o debieron ocuparse en otras actividades como la docencia. En este sentido, la ejecución de sus esculturas conllevó el uso de materiales de alto costo como el mármol, la disposición de tiempo de trabajo y la contratación de fundidores que en ocasiones retrasaron la concreción de los encargos y que merecen ser estudiados como particularidades de esta disciplina.

Finalmente, la cuarta hipótesis sostiene que Aguirre de Vassilicos, Isella y Mora lograron consolidarse como escultoras a pesar de las exigencias del medio argentino respecto de los roles esperables para toda mujer en esa época. Ellas fueron actores activos del proceso de conformación de un campo escultórico en Buenos Aires entre 1882 y 1919 y supieron posicionarse públicamente en una actividad que no dejaba de ser vinculada a las cualidades masculinas de vigor y fuerza física. Para ello, debemos examinar la circulación alcanzada por sus obras entre los compradores particulares de la ciudad y los encargos recibidos del gobierno nacional puesto que la consagración de estas artistas estuvo ligada más al reconocimiento social que necesariamente al éxito económico.

Marco teórico-metodológico

Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario (1992) de Pierre Bourdieu es una herramienta vital en esta tesis para el abordaje de la noción de campo cultural y artístico entendido como un espacio de acción e influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. En sus páginas, Bourdieu examina el proceso histórico de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio (1852-1870) y los cimientos de la producción material de la obra de arte y, a su vez, de su valoración. De tal manera, este libro resulta esencial en el examen de la construcción de un campo escultórico moderno en Buenos Aires entre 1882 y 1919 y de la percepción y apreciación de los críticos de arte, los coleccionistas y la dirigencia política de esa época sobre las esculturas que son objeto de esta tesis. Paralelamente, *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (1969) de Bourdieu nos permitirá analizar las condiciones culturales y la posesión de los medios necesarios para la apropiación de las obras de arte y el disfrute de las mismas. Este texto aporta herramientas teóricas para un primer acercamiento a la recepción tenida por el público local de los trabajos expuestos en Buenos Aires de 1882 a 1919 por los escultores de esta tesis.

La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte (1979) de Néstor García Canclini proporciona un análisis cabal de la conformación de la autonomía del panorama artístico europeo en coincidencia con el surgimiento de un mercado específico para los objetos culturales en el contexto de un creciente capitalismo. En sus palabras, “La teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, circulación y el consumo de los bienes artísticos. (...) Cada vez menos críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre (...)”.³⁵ Paralelamente, *Cinco caras de la modernidad* (1991) de Matei Calinescu, “Orígenes de la estética moderna” (2002) de Valeriano Bozal,³⁶ *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* (1997) de Raymond Williams y *Teoría de la vanguardia* (1997) de Peter Bürger son textos esenciales para el estudio del proceso de evolución histórica de la idea de modernidad y sus contradicciones, la noción de una conciencia de sí mismo y el alcance de la ruptura con la tradición. Por su parte, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982)

³⁵ Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 11.

³⁶ Bozal, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Antonio Machado Libros, v. I, 2002, pp. 19-31.

de Marshall Berman nos permitirá analizar el imaginario social europeo en relación al perfil de artista profesional y moderno.

Marxismo y literatura (1977) de Williams será de utilidad para pensar la noción de “tradición selectiva” entendida como un ejercicio de selección de ciertos significados y prácticas del pasado realizado por un sector de la sociedad para responder a los intereses de dominación del presente. En consecuencia, este texto nos permitirá indagar acerca de las razones que motivaron los distintos niveles de trascendencia pública, o su inexistencia, alcanzados por los escultores en cuestión y las razones que propiciaron tal situación en cada uno de ellos. Por su parte, *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer* (2000) de Michelle De Certeau será un recurso útil para, a través de los términos de “táctica” y “estrategia”, investigar acerca de las herramientas usadas por estos artistas al momento de sustentar sus proyectos artísticos en las exposiciones internacionales y los salones de bellas artes de Europa y Argentina. En tanto, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” (1997) de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo y *Literatura argentina y política* (1995) de David Viñas, abocados al perfil del escritor en Argentina hacia 1910, nos posibilitarán recrear un contexto de época a partir del cual interpretan el trabajo de estos escultores como una actividad de naturaleza intelectual.³⁷

Por último, *El artesano* (2009) de Richard Sennett es una herramienta necesaria para enfocarnos en el desarrollo de las habilidades del artesano ligado al aprendizaje de la técnica puesto que la escultura requiere de un gran trabajo manual.³⁸ La pericia de este artífice cobra un papel fundamental en relación al ritmo y a la repetición característicos de la actividad artesanal vinculada a la idea de invención. Por su parte, el abordaje del artesano hecho por ese sociólogo nos permite explorar la relación de los discursos sociales en circulación en el circuito de los intercambios que protagoniza dicha figura. En tanto, el estudio de la marca que el fabricante imprime a su producto nos posibilitará ahondar en el límite establecido entre el anonimato y una personalidad que intentará construir un nuevo valor de sí. Por su parte, *La invención del arte. Una historia cultural* (2004) de Larry Shiner abrirá la oportunidad de indagación acerca de la división definida entre las bellas artes y la artesanía a partir de ciertas transformaciones

³⁷ Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161-200.

³⁸ Sennett, Richard, *El artesano* [2008], Barcelona, Anagrama, 2009.

sociales ocurridas en el siglo XVIII.³⁹ El autor establece esa centuria como inicio de la separación de la imagen del artesano y del artista a causa de la creación de la Académie Royale de Peinture et Sculpture de París en 1648 en su papel de responsable de la institucionalización de las bellas artes. Este momento de elevación del perfil del artista coincidió con la degradación paulatina de los artesanos que se vieron obligados a abandonar sus talleres por los avances tecnológicos de la revolución industrial. Por último, Howard S. Becker en *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (2008) considera al arte como una clase más de trabajo y a los artistas como otro grupo de trabajadores que participan en la producción de obras de arte.⁴⁰ Este libro nos permitirá examinar las actividades y las obras de los escultores argentinos que les posibilitaron conformarse como tales y los vínculos cooperativos que intervinieron en el proceso de elaboración de las mismas. Así, consideraremos al ambiente artístico de Buenos Aires como una red de proveedores, actores, adquirentes y críticos de arte que concibieron esas producciones en forma corporativa con sus autores.

Metodología

La metodología utilizada consistió en el relevamiento de diarios y revistas aparecidos en Buenos Aires y Europa entre 1882 y 1919 y de otras fuentes documentales existentes, entre otros, en el Archivo General de la Nación y el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Seguidamente, se procesó dicho material y se analizaron los datos más sobresalientes extraídos del mismo. Asimismo, relevamos y analizamos las esculturas realizadas por Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano para dar cuenta de su existencia, ubicación, estado de conservación y demás detalles de utilidad a los objetivos de esta investigación. A tales fines, las colecciones de los museos y los espacios públicos de Buenos Aires fueron nuestra base de consulta privilegiada.

Por otra parte, se realizará un rastreo del material fotográfico vinculado a la actividad artística de estos escultores en los reservorios del Departamento de Fotografía del Archivo General de la Nación. El objetivo de la pesquisa de las fuentes

³⁹ Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural* [2001], Barcelona, Paidós, 2004.

⁴⁰ Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* [1982], Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

documentales y el material fotográfico fue establecer una lectura complementaria entre ambos para detectar las coincidencias y las omisiones que pudiesen haberse suscitado en uno y otro soporte, es decir, la palabra y la imagen. Si bien estos escultores no fueron autores de textos programáticos donde explicitasen sus concepciones en torno al arte escultórico y su rol de artistas, fue posible rastrear ciertas consideraciones al respecto en la correspondencia que intercambiaron con algunos de sus pares o con funcionarios públicos como Schiaffino o Atilio Chiappori. Paso seguido, las cartas fueron entrecruzadas con las crónicas de arte aparecidas en la prensa escrita argentina y extranjera de la pluma de periodistas y escritores, como Rubén Darío, ya que éstas daban cuenta, aunque parcialmente, de los pareceres de los escultores sobre su actividad dados lazos de amistad entablados por todos ellos en Argentina o el extranjero.

Organización de la tesis

La tesis se organiza en 6 capítulos que funcionan como relatos articulados en torno a un eje temático y entrelazados en una cadena de sentido. La presente investigación sigue una secuencia cronológica general articulada por una selección de esculturas de Aguirre de Vassilicos, Alonso, Cafferata, Correa Morales, Cullén Ayerza, Dresco, Isella, Lagos, Mora, Santiano, Yrurtia y Zonza Briano que funcionan como hitos al interior de sus trayectorias. El seguimiento del derrotero de esa serie de obras permite algunas idas y vueltas en el tiempo ya que la intención no es narrar una historia lineal de la construcción de un campo escultórico moderno en Buenos Aires entre 1882 y 1919 sino, respetando cierto orden temporal lógico, examinar algunos nodos problemáticos en torno a este tema. Las cuestiones a analizar en profundidad son las instituciones oficiales y privadas de exhibición de obras de arte, las exposiciones internacionales, las academias, los jurados, la crítica de arte, la autoconciencia de los escultores y la actitud reflexiva de ellos para con sus producciones artísticas.

Tras un primer capítulo dedicado a definir el ambiente escultórico de Buenos Aires en la década de 1870 y a la trayectoria de Cafferata, el segundo se propone estudiar la actuación de Correa Morales así como su participación en la Exposición Continental de 1882 y la ejecución de los monumentos a Falucho y a Juan N. Madero. El tercer capítulo está consagrado a la actividad escultórica en mujeres con el foco de atención en Aguirre de Vassilicos y Mora y las diferencias entre ambas al momento de abordar la disciplina. El cuarto se centra en la asistencia de Alonso, Correa Morales,

Dresco e Yrurtia en la Exposición Universal de San Luis de 1904, sus trayectorias anteriores al evento y el papel desempeñado por Schiaffino en defensa de este envío conjunto. Por su parte, el quinto se enfoca en el concurso del monumento a la Revolución de Mayo abierto en el marco de los festejos centenarios de 1910, el rol de Yrurtia en la competencia, la Exposición Internacional de Arte y el estudio de las esculturas de Isella en dicho certamen. Por último, el sexto se ocupa de Cullén Ayerza, Lagos, Santiano y Zonza Briano desde sus viajes de formación al extranjero hasta 1919 cuando alcanzaron a instituirse en el segundo recambio generación del ambiente escultórico de la metrópoli.

Capítulo 1

La escultura en una Argentina en formación: Francisco Cafferata (1879-1890)

El ambiente escultórico de Buenos Aires anterior a la década de 1870 estuvo formado por un número considerable de artífices europeos que se desempeñaron en una producción de la cual no poseemos casi registro visual. La inauguración de la Pirámide de Mayo en 1811 y las estatuas ecuestres de José de San Martín (1862) y Manuel Belgrano (1872) conformaron el corpus de las pocas imágenes monumentales a disposición del público local. En tanto, el arribo de inmigrantes europeos a la ciudad adquirió un tono vertiginoso a fines de esos años que convirtió a la colonia italiana en una pieza fundamental del entramado social urbano.¹ Esta presencia determinó la visibilidad de la producción de los escultores de esa nacionalidad en paralelo al interés de los sectores acomodados por poseer imágenes despojadas de cualquier rastro de pasado español. La circulación de estas primeras esculturas se produjo en coincidencia con la concepción social del escultor como un artífice vinculado a los lineamientos del trabajo artesanal más que a los criterios exclusivamente estéticos. En consecuencia, los nombres de una cantidad significativa de artistas foráneos en actividad en Buenos Aires en esa época nos resultan desconocidos. En este escenario, la actuación de escultores argentinos pareció diluirse entre los apellidos de los extranjeros que lograron acaparar la atención pública mediante una producción de calidad adquirida por los sectores burgueses. Sin embargo, Francisco Cafferata asomó como un escultor argentino con una producción de envergadura que lo distinguía de sus coetáneos.

Este capítulo se centra en la figura de Cafferata quien fue definido por la historiografía local como el primer escultor argentino en instalar un monumento en el país.² De esta manera, la aparición de su nombre en los inicios de la conformación del escenario escultórico de Buenos Aires merece una inspección particular para dimensionar su actuación amén del evento mencionado. En este sentido, resulta fundamental examinar los motivos que lo impulsaron a formarse en Florencia en coincidencia con los jóvenes argentinos instalados en ese destino para perfeccionarse en

¹ En el período 1880-1886, el saldo inmigratorio fue de casi 380.000 personas. En el trienio posterior, la suma alcanzó las 466.000 personas. Cfr. Alsina, Juan A., *La inmigración europea en la República Argentina*, Buenos Aires, 1898, p. 128. Por su parte, el Censo Municipal de Buenos Aires de 1887 consignó 433.375 habitantes de los cuales 228.641 (el 52,7%) eran extranjeros. Los italianos sumaron 138.166 personas.

² Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina: 1783-1894*, Buenos Aires, El Autor, 1933, pp. 282-283.

pintura. La falta de oferta educativa fue una de las razones que impulsaron su partida del país. Sin embargo, ¿Qué otras causas lo estimularon a tomar esa determinación? ¿Qué ambiente artístico lo esperaba en esa ciudad? ¿Quiénes fueron sus maestros? Otro aspecto de relevancia será examinar las esculturas realizadas durante su estadía en el extranjero para reconstruir el universo visual en el cual se sumergió el joven. De esta manera, la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882 constituye un punto crucial puesto que el artista escogió presentar sus obras en un evento definido como el primero de naturaleza internacional inaugurado en el país. La selección de sus trabajos exhibida en este certamen nos permite entender la manera en que Cafferata concibió su proceso creativo. En este sentido, abordaremos con especial atención *El esclavo* de su autoría para profundizar en las herramientas a su disposición para modelar una pieza de estas características. La raza negra del personaje retratado funciona como un punto fundamental para aproximarnos a una interpretación del significado de esta escultura. Igualmente, un recorrido por la percepción social de los esclavos ampliará nuestra comprensión de los objetivos que habrían impulsado al escultor a realizar una figura que había perdido su condición de sojuzgado varias décadas atrás. Otro aspecto de interés será su diálogo con las copias en yeso de la estatuaria clásica en circulación en la época.

Otra escultura de importancia en este capítulo será *El Giotto* como una posible interpretación de la percepción que Cafferata tuvo de su propia condición de escultor. Su abordaje nos permitirá acceder al diálogo que existió con los jóvenes argentinos instalados en Florencia cuyos lazos de camaradería se afianzaron a partir de búsquedas plásticas comunes y la distancia con el país de origen. Por último, la actuación de Cafferata como autor de monumentos nos devolverá la mirada sobre el ambiente artístico de Buenos Aires y sobre las dificultades de los escultores para concretar este tipo de empresas. La construcción de un panteón patrio para alimentar un imaginario social argentino frente a la extranjerización de la sociedad impulsó las iniciativas destinadas a la inauguración de esculturas de envergadura. Las estatuas de Manuel Belgrano, Guillermo Brown y Juan Lavalle de Cafferata serán fundamentales en nuestro análisis puesto que constituyeron los primeros ejemplos argentinos de este tipo de producción. La decisión de las comisiones de contratar a estatuarios radicados en el extranjero para la ejecución de estos homenajes nos llevará a interrogarnos sobre las características de los monumentos de Cafferata. Las preguntas que cierran este capítulo postulan, ¿Quiénes contribuyeron a la elección del escultor? ¿Cuáles fueron las intenciones del artista al abordar este tipo de encargos?

1. La impronta escultórica italiana en Buenos Aires en la década de 1870

1.1. La actuación de algunos nombres olvidados: Pablo Binder, Salvador Mussolino y Camilo Romairone

Los escultores activos en Buenos Aires en 1869 fueron 72 según el Censo Nacional efectuado ese año pero esta cifra puede resultar engañosa si consideramos la posible arbitrariedad del censista de consignar a ebanistas y orfebres en esa categoría.³ La concepción del escultor como artesano, generalizada en Buenos Aires, no significó que muchos de ellos, concentrados en la realización de producciones decorativas, no aspirasen a dedicarse a la escultura según criterios enteramente estéticos. Probablemente, las necesidades económicas los habían obligado a adaptar sus ambiciones artísticas a las demandas del sector burgués que contaba con los recursos suficientes para comprar los trabajos que se amontonaban en sus talleres.⁴ Un ejemplo de las negociaciones entre circuito comercial y expectativas artísticas fue Salvador Mussolino. Este escultor italiano figuró de manera sostenida en las exposiciones de Buenos Aires con objetos en madera para la decoración de viviendas. Marcos para espejos, ramos de flores, un retrato de Rafael y un relieve de 2 pescados en madera fueron presentados por él en la Exposición Industrial abierta del 20 de enero al 20 de febrero de 1877 en el Colegio Nacional de Buenos Aires.⁵ En esta ocasión, Mussolino fue recompensado con un primer premio.⁶ Este mismo galardón mereció Camilo Romairone por sus 5 bustos, Antonio Brigante por una consola de madera con espejo y Pablo Binder por unas columnas, unas estatuas para gas y unos modelos trabajados en

³ *Primer Censo de la República Argentina verificado en los días 15,16 y 17 de setiembre de 1869*, Buenos Aires, 1872, p. 68.

⁴ Shiner, Larry, "El artista: Una llamada sagrada", en *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 271-290.

⁵ Club Industrial, *1° Exposición Industrial Argentina celebrada en Buenos Aires en el mes de enero de 1877. Catálogo de los productos naturales e industriales que componen la Exposición*, Buenos Aires, 1877, p. 53. Cfr. Grassi, Juan Carlos, *Una historia del progreso argentino. Crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos. Siglos XIX-XX*, Buenos Aires, Ferias & Congresos, 2011, pp. 82-85.

⁶ "Noticias del día. La exposición nacional", *La Nación*, 20.II.1877. La sección de esculturas se completó con A. Allegri con una urna de carbón fósil, Juan Balbi con piedras de Azul para veredas, Antonio Delcassé con una copa sostenida por un zócalo en mármol, Silvestre García con un marco en mármol, Notari hnos. y Rossini con dos trofeos en yeso, D. Quadri con dos cornisas y varios adornos de yeso, Felipe Stabile con dos estatuas, un busto y dos ángeles, J. Soubrevie con dos vasos en terracota y Pablo Teyssié con una muestra en yeso cocido y trabajado. Cfr. Club Industrial, *1° Exposición...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

tierra romana o yeso.⁷ La presencia de Mussolino nos indica que sus trabajos de formato mediano resultaron atractivos para los organizadores de este tipo de certámenes si consideramos que 4 marcos en madera de tilo de su autoría integraron el envío argentino en la Exposición Universal de París de 1878.⁸ El artista accedió también a encargos de mayor envergadura pero éstos fueron comisionados de manera excepcional por sus costos. En este sentido, Mussolino fue contratado por la Municipalidad de Buenos Aires en noviembre de 1874 para realizar 4 portones para su edificio pero sólo alcanzó a ejecutar 2 por incumplimiento del pago acordado.⁹

Otro ejemplo de este tipo de artista fue Pablo Binder. En la 2° Exposición de la Sociedad Científica Argentina, obtuvo una medalla de plata por una maqueta en yeso para el edificio de una universidad proyectado por Ernesto Bunge.¹⁰ Este evento permaneció abierto del 29 de julio al 6 de agosto de 1876 en los altos del Teatro Colón.¹¹ La designación de Buenos Aires como capital del país en 1880 requirió que la Casa de Gobierno adoptase un aspecto renovado a tono con las obligaciones adquiridas por la administración nacional. Este edificio había sido modificado durante el gobierno de Domingo F. Sarmiento (1868-1874) con el agregado de una construcción destinada al Correo. Este añadido dio origen a la ejecución de otra edificación análoga sobre la calle Balcarce por el arquitecto Enrique Aberg (1841-1922) a mediados de 1882. De esta manera, Binder fue contratado al año siguiente por el Departamento de Ingenieros de la Nación para efectuar las esculturas que decorarían ese bloque gemelo. Asimismo, el artista debía realizar una serie de adornos en tierra romana para la cornisa del frente norte de la Casa de Gobierno.¹²

⁷ Las estatuas para gas habrían sido piezas de decoración colocadas sobre los artefactos lumínicos para ocultar las salidas de gas. Además, podemos suponer que se usaron para adornar otros aparatos del hogar. En este sentido, el gas se empleó para el alumbrado público desde 1854 con la creación de la Compañía Primitiva de Gas. Esta nueva tecnología se aplicó a las lámparas del Teatro Colón en 1857. A inicios de la década siguiente, la aplicación del gas para este fin se extendió al consumo domiciliario.

⁸ République Argentine, *Exposition Universelle de Paris. 1878. Catalogue Générale détaillé*, Paris, 1878, p. 21.

⁹ La interrupción del contrato impulsó a Mussolino a trabar pleito con la Municipalidad que resultó favorable a sus intereses el 5 de diciembre de 1876. El fallo judicial estableció que las autoridades municipales debían pagar el precio de las 2 puertas jamás realizadas. Cfr. “Causa CLVIII. D. Salvador Mussolino contra la Municipalidad de Bs. As., por cobro de pesos. Fallo del juez”, en *Fallos de la Corte Suprema de Justicia de la Nación con la relación de sus respectivas causas*, Buenos Aires, Segunda Serie, t. 9, v. XVIII, 1878, pp. 325-329.

¹⁰ *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, 2° semestre, t. II, 1876, pp. 149-150.

¹¹ Sobre la Exposición, cfr. Grassi, Juan Carlos, *Una historia del progreso argentino...*, op. cit., pp. 72-75.

¹² El contrato fue aprobado el 8 de noviembre de 1883. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1882*, Buenos Aires, t. XXI, 1882, p. 809. Respecto a las reformas de la Casa de Gobierno en el siglo XIX, véase también Paula, Alberto S. J. de, “La arquitectura oficial en Argentina durante la 1° presidencia de Roca”, en *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina celebrado en Mendoza y San Juan del 7 al 9 de noviembre de 1977*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, v. III, 1983, pp. 96-98.

Por su parte, Camilio Romairone (1850-1915) se asentó en el país en 1870. Este italiano acaparó la realización de una parte considerable de las esculturas y los monumentos funerarios demandados por la clientela que no contaba con medios económicos suficientes para encargarlos en el extranjero.¹³ El renombre conquistado en Buenos Aires le permitió integrar el envío de productos industriales y materias primeras remitido por el gobierno de Argentina a la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. Este certamen abierto del 10 de mayo al 10 de noviembre en conmemoración del centenario de la independencia de Estados Unidos representaba la primera oportunidad de celebrar un evento de esa importancia fuera de Europa.¹⁴ En esa ocasión, Romairone cedió en préstamo un busto en yeso de Dalmacio Vélez Sarfield quien se había destacado por la redacción del Código Civil que regía la vida legal argentina desde 1869.¹⁵ La visibilidad conseguida por el escultor con su asistencia a la competencia se tradujo en la compra de una versión en mármol de este retrato por el Estado el 1 de mayo de 1879 para obsequiarlo a la Universidad Nacional de Córdoba.¹⁶ La participación de este artista extranjero en la representación del país simbolizó el respaldo oficial a su producción así como un testimonio de la ausencia de escultores argentinos capaces de trascender el anonimato de los trabajos de raigambre artesanal. Por su parte, la creación de ese busto en yeso no resultó inocente si consideramos que fue modelado por Romairone cuando había comenzado a circular el rumor de la posible erección de un monumento en honor de este abogado.¹⁷

Una de las primeras actuaciones de Romairone en la ciudad se remontó a la 2ª Exposición de la Sociedad Científica Argentina. Esta institución, fundada 4 años antes, simbolizaba el primer esfuerzo de los intelectuales locales por coordinar todas las manifestaciones científicas en aras del fortalecimiento tecnológico de Argentina.¹⁸ Su objetivo fue fomentar el estudio de las matemáticas, la física y las ciencias naturales para aplicar sus descubrimientos de modo práctico a las bellas artes, la industria y las necesidades de la vida social.¹⁹ En esta ocasión, Romairone exhibió el grupo escultórico en yeso de Lucía Miranda robada por Mangoré, otro de una alegoría nacional y los

¹³ Sergi, Jorge F., *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Ítalo Argentina, 1940, p. 350.

¹⁴ *Registro oficial de la provincia de Buenos Aires. Año 1873*, Buenos Aires, 1873, pp. 641-642.

¹⁵ Exposición en Filadelfia, *Catálogo de los objetos enviados de la República Argentina*, Buenos Aires, 1875, p. 108.

¹⁶ Bordese, Federico G., "Historia de la Biblioteca Dr. Dalmacio Vélez Sarfield", *Revista del Archivo Fotográfico de Córdoba*, Biblioteca Dr. Dalmacio Vélez Sarfield, junio de 2017, pp.8-9.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cazaux, Diana, *Historia de la divulgación científica*, Buenos Aires, Teseo, 2010, pp. 98-100.

¹⁹ *Bases y reglamento de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, 1878.

bustos de Guillermo Brown, Juana Manuela Gorriti, Juan Lavalle, Giuseppe Mazzini, Bartolomé Mitre y Vélez Sarfield.²⁰ Estos trabajos evidenciaron su interés por retratar a personajes del pasado reciente cuyos logros políticos habían conseguido consagrarlos como promotores del proceso de modernización institucional del país. Por su parte, la captura de Lucía Miranda por el cacique Mangoré durante el cautiverio de su esposo español había sido relatada en *Argentina* (1612) de Asunceno Ruy Díaz de Guzmán. Esta figura ficcional como tópico de la cautiva blanca había resurgido en la década de 1870 incentivada por las campañas militares emprendidas por el ejército argentino para expandir los límites de las tierras fértiles sobre los territorios ocupados por los indios.²¹

Los bustos fueron contratados por una clase social con poder económico suficiente para costear la ejecución de una pieza de carácter personal que demandaba el uso de materiales costosos y la pericia de un artista de prestigio cuyo nombre consagrarse también al retratado. Los gestos orgullosos connotados por los cuellos rígidos, los rostros ceñudos y la mirada pensativa de los modelos contribuyeron a conformar un ideal masculino dominado por la seguridad y la inteligencia de esa clientela. La fidelidad de estas esculturas con sus propietarios permitió a Romairone posicionarse como una alternativa que podía rivalizar con cualquier retrato ofrecido por los fotógrafos o los pintores miniaturistas de la ciudad. Su estilo naturalista buscó capturar la apariencia física del modelo imprimiendo expresividad a sus facciones y cuidando de los detalles de su indumentaria y su peinado. Asimismo, las líneas definidas de sus perfiles procuraron captar la individualidad del retratado y su personalidad como un hombre de su tiempo. Por su parte, el empleo del yeso respondió a la necesidad de Romairone de reducir los costos de ejecución debido a la falta de una clientela capaz de garantizarle la compra de sus trabajos a un ritmo continuo. Las esculturas en yeso de los figuras públicas de Buenos Aires actuaron como catálogo para la venta de otras versiones de estos retratos en materiales duraderos que serían realizadas a pedido de sus deudos o de entidades oficiales. De igual modo, estas esculturas oficiaron como tarjeta de presentación de Romairone orientadas a potenciar su visibilidad cuando asomaban en los periódicos los rumores sobre la erección de futuros monumentos de esos prohombres.

²⁰ *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, op. cit.

²¹ Iglesias, Cristina, “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera”, en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 23-38.

El empleo del mármol fue casi desconocido en Buenos Aires a comienzos del siglo. En las décadas siguientes, el ingreso al país de bloques provenientes de Europa hizo que su valor se incrementase debido a los gastos del traslado marítimo. De esta manera, Adolfo L. Ribera relevó las noticias periodísticas de 1863 a 1865 sobre el arribo de los barcos con mármol pero la mayoría de las descripciones detallan figuras de adorno en ese material.²² En tanto, *El Avisador. Guía General de Comercio* consignó solamente entre 1866 y 1868 la existencia en la ciudad de 2 marmolerías a cargo de Pedro Catela y el suizo Juan Bernasconi.²³ Esta producción significó el abandono paulatino de la ejecución de esculturas para la devoción y la tradición del uso de la madera de los artesanos españoles residentes en el país como Antonio Gaspar Hernández (1780-1821). Otro ejemplo de esta etapa de transición del mármol a la madera fue la premiación de la 2° Exposición de la Sociedad Científica Argentina con un jurado formado por Pedro Benoit, Bunge y Adolfo Büttner. Estos arquitectos no decidieron recompensar las esculturas de Romairone sino los trabajos de sus colegas del apartado. Los beneficiados fueron Salvador Mussolino con una medalla de oro por sus marcos de cuadro en madera y Genaro Mussolino y Ceriano Cremona con una mención honorífica por un portarretratos en madera y un friso en yeso respectivamente.²⁴

La naturaleza de estos trabajos nos obliga a repensar el concepto de escultura en circulación en Buenos Aires en esa época puesto que resulta mucho más amplia de lo que imaginamos. Asimismo, un análisis particular merece la exhibición de los retratos de Romairone en la categoría dedicada a la “aplicación de las ciencias a las artes del ornato” de ese certamen en oposición a la sección de “bellas artes” consagrada a las pinturas y las acuarelas.²⁵ En este sentido, la nómina de premiados nos indica que el aspecto manual de la escultura fue la característica que la sociedad de Buenos Aires de la década de 1870 destacó entonces como cualidad sobresaliente de esa disciplina. La agrupación de esas obras en una misma categoría se produjo en una época donde la práctica de la copia constituía la base de los planes de estudio del Colegio Nacional de

²² Ribera, Adolfo, “La Escultura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. IV, 1985, pp. 146-147.

²³ El local de Pedro Catela se ubicaba en Tacuarí 63 y el de Juan Bernasconi en Moreno 198. Cfr. Lima González Bonorino, Jorge F., *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del catastro de Beare y el censo poblacional*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, pp. 212 y 215.

²⁴ *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, op. cit.

²⁵ Los artistas que intervinieron en la sección de bellas artes fueron Enrique Aberg, Virginia Barreiro, Pedro Benoit, Martín Boneo, Luis Elordi, Narciso Figueras, Julio J. Justo, Julio Laguens, Fernando Macias, José Murature, Carlos Pellegrini, Sixto Quesada y Andrés Somellera.

Buenos Aires y las escuelas de Martín Boneo y de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. De igual manera, la habilidad manual para manipular materiales, la finalidad utilitaria de los objetos y la capacidad de imitar la naturaleza inherentes a la labor artesanal fueron reconocidas como propias de la práctica escultórica.

En este punto, debemos mencionar que la Escuela de Dibujo y Pintura de Boneo (1829-1915) fue creada el 16 de abril de 1873 con el financiamiento del Estado. Su currículo contemplaba la enseñanza del dibujo mediante la copia de estampas y calcos en yeso, la pintura a través de la reproducción de otros cuadros y una serie de nociones de anatomía, geometría y perspectiva.²⁶ Por su parte, la apertura de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se concretó el 23 de octubre de 1876 con el impulso de Carlos Gutiérrez, Ventura Marco del Pont, Alfredo Paris, Sixto Quesada, Francisco Romero, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori.²⁷ El veneciano José Aguyari se sumó a esta aventura después de recorrer las academias de bellas artes de Europa en 1873 por encargo oficial para organizar la enseñanza artística local pero la empresa quedó inconclusa.²⁸ La necesidad de generar las condiciones propicias para dotar de institucionalidad a la disciplina artística alentó a la entidad a instalar un centro de reunión para sus socios, una biblioteca y una sala de lectura en la calle Moreno 360.²⁹ Sus miembros apuntarían a elevar las actividades artísticas a la categoría de ocupación intelectual, promover un circuito comercial para la venta de sus trabajos y establecer una red de vínculos con los centros culturales mundiales. Asimismo, ellos promovieron la fundación de una Escuela de Dibujo el 1 de abril de 1878. Si bien la Sociedad Estímulo de Bellas Artes no proyectó una cátedra de escultura hasta 1893, los escultores encontraron allí un espacio propicio para compartir las dificultades de su quehacer artístico. En este sentido, cabe agregar que la entidad acogió una exposición permanente de pinturas y dibujos desde 1877 en la que los escultores pudieron presentar también sus creaciones invitados por sus socios.³⁰

La equiparación del estatus del escultor con el del artesano según la Sociedad Científica Argentina daba cuenta de la importancia atribuida por el Estado al segundo de

²⁶ *Antecedentes sobre la Escuela de Dibujo y Pintura fundada bajo el Patrocinio del Gobierno Nacional dirigida por el Profesor Martín L. Boneo*, Buenos Aires, 1874.

²⁷ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 85-107.

²⁸ Eduardo, Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, op. cit., p. 227.

²⁹ Manzi, Ofelia, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires, Atenas, p. 12.

³⁰ *Reglamento interno y de Exposición Permanente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1877, pp. 11-15.

ellos. El propósito oficial era capacitar a los artesanos para responder a las demandas de bienes de uso. Desde comienzos del siglo XIX, los jóvenes que deseaban dedicarse a la actividad escultórica sólo podían aspirar a una educación artística orientada a las necesidades de la industria local. El currículo de la Academia de Dibujo (1799-1802) creada por Manuel Belgrano (1770-1820) bajo la órbita del Consulado de Comercio había priorizado la enseñanza del dibujo lineal y algunas nociones de geometría y perspectiva.³¹ De igual modo, Sarmiento había comparado el valor social del aprendizaje del dibujo lineal con la importancia de la lectura, la escritura y las matemáticas en la década de 1840:

(...) en países en que la gran mayoría dependen para su subsistencia de la labor de sus manos, el arte lineal es tan necesario y de una aplicación tan práctica como la lectura, como la caligrafía y el cálculo. Un europeo necesita aprender en la escuela el arte de diseñar los contornos de los objetos, verdadera escritura para representar las imágenes de los productos del arte, a fin de hallarse en la actitud de dedicarse con provecho a una profesión manual, o bien sea para dirigir una fábrica si puede dedicar a este objeto un capital adecuado.

(...)

La falta de conocimientos en este arte sencillo, inutiliza en la generalidad de nuestros artesanos, la habilidad imitativa que los distingue, y los condena a no dar un paso en su profesión, prolongándose así en una infancia duradera la industria nacional, no obstante hallarse en actitud de hacer rápidos progresos.³²

Durante su exilio en Chile, Sarmiento había tomado contacto con *Principios de dibujo lineal* (1839) de Auguste Bouillon (1805-1864) que había comenzado a usarse en 1844 como texto oficial para impartir el dibujo lineal en las escuelas primarias de ese país. Este método de aprendizaje consistía en la copia de una serie de figuras geométricas, relieves, adornos de estilo etrusco y elementos de arquitectura gótica con

³¹ “La labor educativa a través del Consulado”, en Instituto Belgraniano Central, *Documentos para la Historia del General Don Manuel Belgrano*, Buenos Aires, t. I, 1982, pp. 353-418.

³² “Del estudio del dibujo lineal”, *El Progreso*, 16.IV.1844. Citado en García Martínez, José A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, pp. 142-143.

regla, compás y tiralíneas.³³ Los ejercicios ideados por este arquitecto francés fueron incorporados con algunos ajustes en el ámbito educativo argentino si atendemos a los temas consignados en el currículo de la cátedra de dibujo del Colegio Nacional de Buenos Aires.³⁴ De esta manera, el jurado de la Sociedad Científica Argentina habría definido la nómina de premiados de la sección dedicada a la “aplicación de las ciencias a las artes del ornato” donde exponía Romairone de acuerdo a la utilidad social de esos trabajos. En este sentido, las escuelas de dibujo de Boneo y de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundadas para revertir la escasez de instancias de formación colaboraron a modificar esta mirada utilitaria. El uso en estas instituciones de estampas y de motivos florales o calcos en yeso de estatuas de la Antigüedad clásica para la enseñanza del dibujo contribuyó a delinear el perfil artístico de la educación local. Por su parte, los escultores argentinos debieron esperar hasta el cierre de la centuria para contar con cátedras especiales para esta disciplina o certámenes dedicados a las bellas artes que les permitiesen desprenderse de la visión utilitaria de su actividad.

La legitimación de la escultura necesitó de la creación de academias de bellas artes, certámenes, galerías de arte y publicaciones especializadas que oficiasen de plataforma de difusión y consagración de sus creadores. La formación de un entramado institucional que permitiese elevar el prestigio social de los escultores argentinos estuvo ligada a la suerte de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes que procuró salvar la indiferencia del Estado con las iniciativas de sus miembros. La separación de las bellas artes y la artesanía operada en Europa con la reorganización interna de los museos y la creación de nuevas entidades como el Museo de South Kensington en 1852 aconteció en Argentina recién en vísperas de la centuria siguiente.³⁵ La apertura del Museo Nacional de Bellas Artes el 25 de diciembre de 1896 con la dirección de Eduardo Schiaffino supuso una decisión oficial alentadora pero tardía en comparación con la fundación de su homólogo chileno en 1880 o la pinacoteca real de Río de Janeiro a inicios del siglo XIX.³⁶ Asimismo, la profesionalización de los escultores requirió de la configuración de un público idóneo que dejase de percibirlos como trabajadores manuales. En paralelo, otro factor que propició la división de la escultura y la artesanía fue la absorción

³³ Amigo, Roberto, “El dibujo para la prosperidad y la República”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, v. 4, 2012, pp. 633-646.

³⁴ *Programas del Colegio Nacional de Buenos Aires para los exámenes correspondientes al año escolar de 1869*, Buenos Aires, 1869, pp. 73-74.

³⁵ Shiner, Larry, “El artista: Una llamada sagrada”, en *La invención del arte...*, op. cit. Por su parte, el Museo de South Kensington fue rebautizado en 1899 en honor de la reina Victoria y su esposo Alberto.

³⁶ Baldasarre, María Isabel, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n.1, janeiro-julho de 2006, pp. 293-321.

paulatina de la mano de obra de los talleres por las industrias debido al avance de la tecnificación en el mundo del trabajo. El surgimiento de instituciones culturales, la diversificación del circuito comercial y el crecimiento del número de aspirantes a artistas posibilitaron que los escultores instaurasen una valoración de sus trabajos sostenida en criterios estéticos.³⁷

2. Una vidriera escultórica: la Exposición Continental de Buenos Aires (1882)

La Exposición Continental constituyó una instancia de envergadura en el proceso de profesionalización de los escultores puesto que contó con una sección dedicada exclusivamente a las bellas artes. Asimismo, esta experiencia resulta interesante de examinar por ser el ámbito donde presentaron sus producciones los primeros escultores argentinos cuyos nombres quedaron registrados en la historiografía local.³⁸ El certamen fue abierto del 15 de marzo al 15 de julio de 1882 en un edificio construido en la plaza Miserere con la organización del Club Industrial Argentino y el auxilio del erario público.³⁹ El evento representó un acontecimiento cultural y tecnológico destinado a promover una imagen moderna de Argentina que colaborase a la captación de mano de obra e inversores extranjeros capaces de potenciar su desarrollo económico. Su designación como capital del país convirtió a Buenos Aires en el escenario principal del proyecto liberal gestado a inicios de la década por una clase dirigente encabezada por Julio A. Roca (1843-1914) en su condición de primer mandatario. El Estado en formación garantizó la estabilidad del régimen político, el afianzamiento de la hacienda pública, la unificación del sistema monetario, el fortalecimiento de la justicia federal y el delineamiento territorial de las fronteras.⁴⁰ Asimismo, el interés oficial de convertir a la nación en una promesa económica destinada a ocupar un lugar de privilegio en América del Sur requirió del aumento de la producción de materias primas para

³⁷ Williams, Raymond, “El artista romántico”, en *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell* [1950], Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 41-54.

³⁸ Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura...*, op. cit., pp. 282-83.

³⁹ “‘El Nacional’ en la Exposición”, *El Nacional*, 17.III.1882. Respecto a su costo de construcción, cfr. “El costo de la exposición”, *El Correo Español*, 11.III.1882. Sobre la Exposición, cfr. Iñigo Carreras, Héctor J., “La Exposición Sudamericana Continental”, en *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina...*, op. cit., v. IV, 1983, pp. 307-316 y Eiras, Carmen, “La Exposición Continental de 1882”, op. cit., v. III, 1983, pp. 217-231.

⁴⁰ Botana, Natalio, *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, pp. 217-250.

expandir su influencia en el mercado comercial internacional.⁴¹ Los visitantes de la Exposición pudieron recorrer las salas ocupadas por las 14 provincias argentinas, un centenar de compañías privadas y una docena de países.⁴² Los preparativos de la muestra contemplaron también la jerarquización urbanística de la zona que había funcionado hasta entonces como estacionamiento de carretas del mercado de verduras que abastecía a la ciudad.⁴³ En este sentido, un intento por embellecer la plaza Miserere había sido impulsado por los administradores de ese establecimiento con la colocación de una estatua de América en 1854.⁴⁴ Esta figura en terracota cuyo autor desconocemos había sido erigida para conmemorar la revolución del 11 de setiembre de 1852.⁴⁵

Nicolás Avellaneda fue designado presidente honorario de la Exposición en reconocimiento al patrocinio desplegado a favor de su concreción durante su desempeño como mandatario del país. En el acto de apertura, este abogado rememoró las demoras de su inauguración debido al tornado ocurrido a fines de 1881 que había obligado a reconstruir el pabellón de la plaza Miserere.⁴⁶ Asimismo, el orador recordó la contienda armada protagonizada en 1880 por Carlos Tejedor para impedir la subordinación de la provincia de Buenos Aires a su cargo bajo la órbita del gobierno nacional.⁴⁷ El concepto de progreso fue la escala de medida usada por las potencias centrales para rivalizar en este tipo de certámenes organizados en las metrópolis que se habían conformado en cabeceras del mundo.⁴⁸ En este sentido, Avellaneda insistió en su discurso sobre la necesidad de edificar una sociedad industrial que pudiese posicionar al país al frente del continente al igual que las hazañas militares de José de San Martín lo habían hecho en la centuria anterior. De esta manera, pronunció la siguiente alocución al público que aguardaba el inicio de la Exposición:

⁴¹ Rocchi, Fernando, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916”, en Lobato, Mirta Zaida, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17-69.

⁴² Los restantes países fueron Alemania, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Honduras, Inglaterra, Italia, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay, República Dominicana, Suiza y Venezuela.

⁴³ *Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Digesto de ordenanzas, reglamentos, acuerdos y de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1873, p. 55.

⁴⁴ Bustamante, José Luis, *Bosquejo de la historia civil y política de Buenos Aires, desde la batalla de Caseros*, Buenos Aires, 1856, pp. 351-352.

⁴⁵ “Hechos locales. Fiesta”, *La Tribuna*, 13.IX.1854.

⁴⁶ Iñigo Carreras, Héctor J., “La Exposición Sudamericana Continental”, *op. cit.*

⁴⁷ Sábato, Hilda, *Historia de la Argentina (1852-1890)*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp. 273-284.

⁴⁸ Mitchell, Timothy, “The World as Exhibition”, *Comparative Studies in Society and History*, v. 31, n. 2, April 1989, pp. 217-236.

Se ha dicho con propiedad que una Exposición es el moderno Fórum (...). Se hablará (...) que una Exposición Universal es un microcosmos, una representación pequeña, pero viva de la humanidad futura.

(...)

No hay, a la verdad, otro espectáculo como el de una Exposición, para sentir poderoso y vivo el vínculo humano, mostrando realmente que no existen pueblos apartados, porque la civilización derrama sus beneficios para todos, porque la mente humana, transformada y engrandecida, es el patrimonio común, y porque cada hombre trabaja para otro hombre, a través de los continentes y de los mares infinitos.

(...)

Era sabido que producíamos materias primas, porque nos incorporamos con ellas (...) al intercambio universal; pero los promotores de la Exposición han querido también demostrar que somos capaces del trabajo industrial (...). ¿Por qué nos resignaríamos a aceptar por siempre que la labor industrial debe estar concentrada en lugares determinados de la tierra, siendo así que la industria y el arte viajan por el hombre, y que pueden en consecuencia ser ostentados por los países nuevos, hasta sin preparación anterior?

(...)

¡El pueblo de San Martín es el pueblo de la primera Exposición Continental!⁴⁹

La organización de la sección de bellas artes de la Exposición fue confiada a una comisión integrada por Marco del Pont, Paris, Quesada, Romero y Sívori.⁵⁰ Su ubicación se circunscribió a 2 salas conectadas por un pasillo ocupado por la escultura de Juan B. Cabral realizada por Romairone en 1881.⁵¹ Esta figura había sido encargada por el coronel Domingo Viejobuena para homenajear a ese soldado zambo que había interpuesto su cuerpo en la batalla de San Lorenzo (1813) para salvar a San Martín de

⁴⁹ “La Exposición Continental”, *La Nación*, 16.IV.1882.

⁵⁰ Ruíz, Francisco, *Guía de la Exposición. Revista semanal o sean Noticias sucintas sobre la exposición continental de 1882*, Buenos Aires, 1882, p. s./n.

⁵¹ “Exposición Continental”, *La Nación*, 16.IV.1882.

las tropas españolas al caer de su caballo.⁵² Este trabajo en bronce permaneció emplazado en el patio del Parque de Artillería hasta la iniciativa del gobierno nacional de cederlo en 1883 a la provincia de Corrientes donde sería inaugurado el 9 de julio de 1887.⁵³ Desde sus inicios, este tipo de certámenes había contado con secciones de bellas artes ya que sus producciones representaban también un testimonio de las relaciones de poder que imperaban entre las naciones.⁵⁴ En este sentido, el vestíbulo del edificio de la plaza Miserere fue decorado con una pintura al fresco de la Casa de Juan Seró en el techo y una serie de esculturas en mármol que representaban destacados médicos distribuida en el piso sin pedestal. Estos trabajos de tamaño natural ejecutadas en Génova correspondieron a Galeno de Pérgamo, Hermann Boerhaave, Thomas Sydenham, Cenveilhier, Auguste Nélaton, Ferdinando Gobbi, Mateo Orfila, Armand Trousseau y François Broussais. Por su parte, el grupo escultórico en mármol personificando a Hipócrates de pie en compañía de Avicena y Galeno de Pérgamo recostados a sus lados fue ubicado a la derecha de este salón de recepción.⁵⁵

Los nombres de los escultores admitidos en la sección de bellas artes fueron en su mayoría italianos con piezas de dimensiones menores.⁵⁶ Dos esculturas destacadas por la reputación de sus autores fueron *La Bañista* de Odoardo Tabacchi (1831-1905) y *La juventud de Cristóbal de Colón* de Giulio Monteverde (1837-1917) que consistieron en

⁵² Biraghi, Roberto, *El 'país de las batatas'. Reseña histórica de la zona de San Lorenzo*, Buenos Aires, Dunker, 2016, p. 41.

⁵³ “La estatua del sargento Cabral”, *El Diario*, 24.VI.1887.

⁵⁴ Andermann, Jens y Beatriz González-Stephan, “Introducción”, en *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 7-25.

⁵⁵ “Exposición Continental”, *La Nación*, 16.III.1882. Desconocemos la autoría de las estatuas de los médicos referidos. No obstante, podemos conjeturar que éstas fueron adquiridas para el edificio del Hospital Italiano inaugurado en Buenos Aires en 1872. En la actualidad, el jardín del nosocomio posee una figura sedente de tamaño natural de Avicena y otra de iguales características de Galeno de Pérgamo. En este sentido, podemos arriesgar que se trata de los compañeros de Hipócrates en la Exposición Continental. Asimismo, la entidad conserva las figuras de pie de tamaño natural de Hermann Boerhaave, Ferdinando Gobbi y Armand Trousseau. Para la ceremonia de su apertura, el Hospital Italiano había adquirido una copia de tamaño natural de la *Caridad* (1824) de Lorenzo Bartolini que había sido expedida desde Génova por el profesor Gaggini. Acaso, estas esculturas fueron enviadas para el Hospital Italiano pero fueron cedidas a la Exposición Continental o la colonia italiana las adquirió para la entidad con posterioridad a su exhibición en la competencia. Sobre la compra de la *Caridad*, cfr. Società Italiana di Beneficenza in Buenos Aires, *La storia dell'Ospedale Italiano*, Buenos Aires, 1923, p. 96.

⁵⁶ Los expositores fueron Pablo Binder con un proyecto de monumento en terracota, Antonio Brigante con *Un pintor contemplando su obra* en terracota, F. Fava con un cofre de madera, R. Galli con *El huérfano*, B. Gedro con los bustos de José San Martín y Bernardino Rivadavia y 2 ramos de flores en madera; M. Germiniani con un ramo de flores en una alacena, C. Morelli con un altorrelieve en madera de Caín y Abel en el bosque, Salvador Mussolino con 2 cuadros en madera, A. Negri con el busto de un cardenal en yeso, E. Piaggio con varias esculturas en mármol, L. Rocchi con un busto de hombre, A. Rotta con *La pequeña dama* y Margarita Rams de Señorans con el bajorrelieve de una cabeza de hombre, un busto de hombre y otro de mujer en yeso.

copias en bronce de los originales traídas al certamen por O. Agmanti.⁵⁷ Por su parte, Romairone presentó los bustos en yeso de Adolfo Alsina, Ramón García Pizarro, Ignacio Rivas y Sarmiento y otro de Roca en ese mismo material bañado en bronce. Asimismo, exhibió uno de mujer y otros 2 de hombre. Su participación fue recompensada con una medalla de plata.⁵⁸ Romairone se desempeñó también como miembro del jurado de admisión de este apartado en colaboración con Mariano Agrelo, Bernabé Demaría y José María Gutiérrez.⁵⁹ El predominio de obras italianas no sólo muestra el número significativo de artistas de ese origen afincados en Buenos Aires sino las ventajas impositivas conseguidas por la colonia local para importar productos con destino a la Exposición. En este sentido, un grupo de artistas rioplatenses radicado en Florencia había reclamado a los organizadores del certamen el libre ingreso aduanero de sus producciones al país. Una carta firmada por Francisco Cafferata, Carlos Ceijo, Lucio Correa Morales, Ángel della Valle y Federico Soneira reprochaba la reducción del 25% del costo de las tarifas de los artículos llegados en barco desde Italia.⁶⁰

La triada italiana formada por Pietro Bernasconi, Luigi Pagani y Pietro Costa dio un toque internacional al grupo de escultores que había sido admitido en la sección de bellas artes. Bernasconi (1826-1912) se había formado en el taller de Vincenzo Vela en Milán donde había adoptado una actitud naturalista y romántica que sería visible en la composición de *La Adultera* presentada en la Exposición Nacional de Florencia de 1861.⁶¹ El artista remitió a Buenos Aires una copia en mármol de *El estudio interrumpido* cuyo original había sido mostrado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Turín de 1880 (Fig. 1).⁶² Se trataba de una niña con el torso descubierto, un brazo apoyado en el respaldo de la silla donde descansaba, una mano asiendo un libro y la otra teniendo al pájaro que había interrumpido su lectura. Por su parte, Pagani (1837-1904) envió *Impresiones de una página triste*. Este trabajó consistió en una muchacha de trenzas, sentada sobre un taburete, el torso desnudo, las piernas ocultas debajo de su

⁵⁷ La nómina de premiación de la sección de bellas artes consignó una medalla de plata para A. Molino por esculturas en madera y A. Rodé por camafeos y piedras preciosas; una medalla de bronce para Antonio Brigante por un modelo de fuente en terracota, Bartolomé Ceira por flores talladas en madera, Salvador Mussolino por esculturas en madera y Rosario Grande por medallas de metales y una mención honorífica para Margarita Rams de Señorans por bustos en yeso. "Exposición Continental. Premio a los expositores", *La Nación*. 5.VII.1882.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ "Exposición Continental", *La Patria Argentina*, 18.II.1882.

⁶⁰ Carta del 1.XII.1881. Citada en "Bellas artes. La exposición", *La Patria Argentina*, 1.II.1882.

⁶¹ D., "L'Adultera. Statua in marmo di Pietro Bernasconi di Milano", *L'esposizione Italiana del 1861*, Florencia, n. 33, 20.VI.1861, pp. 257-258.

⁶² "El estudio interrumpido", *La Ilustración Argentina*, a. II, n. 11, 20.IV.1882.

falda, una mano sosteniendo un libro y la otra apoyada sobre su mejilla (Fig. 2).⁶³ Esta escultura llegó a la Argentina coronada con el Primer Premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Milán de 1881.⁶⁴

Bernasconi, Pagani y Costa llamaron la atención de Santiago Vaca Guzmán quien dedicó una crónica a cada una de sus obras en *La Ilustración Argentina* para dar a conocer sus carreras. Este cronista boliviano había llegado en 1871 desterrado por el gobierno de Agustín Morales a quien había atacado periodísticamente por sus decisiones políticas. Su actuación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes alternó con sus obligaciones diplomáticas como secretario de la legación de su país en Buenos Aires desde 1882.⁶⁵ Su aspiración era educar el gusto estético del público que no había dispuesto de suficientes ocasiones para contemplar esculturas de magnitud de artistas europeos contemporáneos con excepción de las estatuas ecuestres de San Martín y Belgrano. No obstante, los monumentos funerarios ayudaron a proporcionar algunas posibilidades más con ejemplos como *La Dolorosa* (1877) de Antonio Tantardini.⁶⁶ Esta figura en mármol de tamaño natural había sido encargada para la tumba del caudillo riojano Facundo Quiroga (1788-1835) en el Cementerio de la Recoleta (Fig. 3). Esta mujer de pie, vestida con un manto y un velo en la cabeza y sosteniendo una corona de flores entre las manos había sido el primer trabajo de envergadura emplazado en esa necrópolis.⁶⁷

Costa (1849-1901) expuso *El esclavo africano* (Fig. 4). Esta escultura de tamaño natural consistió en un hombre de raza negra sentado sobre una roca, vestido con una camisa que dejaba ver uno de sus hombros, una pierna flexionada debajo de la otra y una mano encadenada a uno de sus tobillos. Un suelto de *La Patria Argentina* del 18 de febrero de 1882 daba cuenta de que el artista presentaría también una alegoría de América, un busto en mármol del mismo tema, el boceto de la estatua de Francisco de Paula Santander y los modelos de los bustos de Adolfo Alsina, Mitre, Roca y Dardo Rocha.⁶⁸ Incluso, el artículo informaba que los modelos ya se encontraban en la ciudad y que los restantes trabajos arribarían en breve. Un mes después, el mismo periódico

⁶³ “Exposición Continental”, *La Ilustración Argentina*, a. II, n. 14, 20.V.1882.

⁶⁴ Las restantes esculturas expuestas en la Exposición de Milán fueron *El primer amigo*, *Amor al acecho*, *Los modelos del artista*, *Costumbre oriental*, *Víctor Manuel II*, *Selika*, *Nelusko* y *Campeño lombardo*. Cfr. *Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti*, Milán, Edoardo Sonzogno Editore, 1881, pp. 44,46, 51, 60, 61 y 76.

⁶⁵ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos...*, op. cit., p. 95.

⁶⁶ Tamani, Luis, “La estatua de Tantardini en La Recoleta”, *La Nación*, 26.VIII.1877.

⁶⁷ Bilbao, Manuel, *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1902, p. 132.

⁶⁸ “Noticias. Obra de arte”, *La Patria Argentina*, 18.II.1882.

anunciaba los preparativos para la colocación de estas piezas en el sector de la provincia de Buenos Aires porque el escultor había resuelto exhibirlas fuera de concurso.⁶⁹ Su decisión de excluirlas de la instancia de premiación de la sección de bellas artes no atentó contra sus intereses. Su presencia en el certamen significó la obtención de un encargo oficial por intermedio de Emilio Rodríguez, ex cónsul argentino en Uruguay, quien oficiaba entonces como su apoderado en territorio americano. Rodríguez firmó un contrato el 12 de mayo de ese año con el gobierno bonaerense para que Costa ejecutase 16 esculturas destinadas a las plazas de La Plata.⁷⁰ Las figuras representarían a la Victoria, la Justicia, 4 alegorías para el Tribunal de Justicia, 9 miembros de la Primera Junta de 1810 y un esclavo en mármol blanco y negro.⁷¹ Por su parte, *El esclavo africano* fue reproducido en *La Ilustración Argentina* mediante una imagen que lo mostraba con una coloración oscura que conjeturamos se trataba de una patina aunque desconocemos el material de realización.⁷²

Este artista se había formado en la Academia de Bellas Artes de Liguria donde había sido galardonado en las competencias de dibujo de anatomía y de figura vestida promovidas entre sus alumnos más aventajados. El prestigio conquistado por Costa en América del Sur con las estatuas de Clemente de Althaus (1866) y Francisco de Paula Santander (1878) persuadió a Salvador Lancioni de contratar sus servicios para realizar el monumento a Mariano Moreno (Fig. 5).⁷³ Radicado en Florencia, Lancioni había sido designado por la comisión de homenaje a este prohombre de la independencia argentina para escoger al artífice de la estatua que sería emplazada en el partido homónimo de la provincia de Buenos Aires.⁷⁴ El monumento sería ejecutado de acuerdo a uno de los 3

⁶⁹ “La Exposición Continental”, *La Patria Argentina*, 4.III.1882.

⁷⁰ Las esculturas de los miembros de la Primera Junta llegaron a Buenos Aires en 1895. Las diferencias económicas entre Pietro Costa y el gobierno de la provincia de Buenos Aires hicieron naufragar el contrato. Estas figuras formaron parte del monumento a la Primera Junta armado en La Plata en 1903 por el arquitecto Lucio Rossi. Cfr. González, Ricardo, “Del oropel a la nada. El monumento a la Primera Junta y los íconos del centenario y del bicentenario en la ciudad de La Plata”, *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 43, agosto de 2010, pp. 12-29.

⁷¹ La escultura del esclavo sería ejecutada en mármol negro para imitar el color de la piel y su ropaje sería tallado en mármol blanco. No obstante, Pietro Costa había sugerido realizar el cuerpo de esta figura en bronce y su camisa en mármol blanco. Finalmente, el contrato con el gobierno bonaerense fue modificado el 16 de mayo de 1883 anulándose la estatua del esclavo y las alegorías de la Victoria, la Justicia y las 4 para el Tribunal de Justicia. Cfr. Carta de Pietro Costa a Emilio Rodríguez. Florencia, 20.XI.1881 y 27.VI.1883. MM, AH, Fondo Bartolomé Mitre, doc. 12152 y 12155.

⁷² “El esclavo africano”, *La Ilustración Argentina*, a. II, n. 9, 30.III.1882.

⁷³ Sobre la trayectoria de Pietro Costa, cfr. Circular de Emilio Rodríguez a Bartolomé Mitre. Buenos Aires, 9.V.1880. MM, AH, Fondo Bartolomé Mitre, doc. 12141.

⁷⁴ Los miembros de la comisión del monumento a Mariano Moreno fueron Santiago Alcorta, Claudio M. Jolly y Cipriano Noguera.

proyectos ideados por el pintor Ernesto Charton (1816-1877) y que José María Gutiérrez, jefe de redacción de *La Nación*, seleccionaría finalmente.⁷⁵ De este modo, Moreno (1778-1811) fue ejecutado de pie, vestido con traje y capa, una mano con un rollo, la otra dirigida al auditorio y sus pies rodeados de libros en alusión al informe *Representación de los hacendados* (1809) y al periódico *Gaceta de Buenos Aires* (1810-1821) de su autoría. Esta obra fue costeadada por los deudos de Amancio Alcorta, vecino de la localidad, con el propósito de reemplazar la estatua de la Libertad en tierra de Prusia que habían donado algunos años antes a las autoridades bonaerenses.⁷⁶ Finalmente, la efigie de Moreno en mármol fue inaugurada el 15 de abril de 1877 en la plaza bautizada con su nombre para contribuir a los festejos organizados en recuerdo de la creación del partido en 1864.⁷⁷

Asimismo, Costa se convirtió en el autor del monumento a Juan Lavalle inaugurado en Buenos Aires el 18 de diciembre de 1887 (Fig. 6).⁷⁸ El proyecto fue diseñado por el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901) quien residía en Florencia desde los inicios de la década.⁷⁹ Este militar en mármol fue concebido de pie, vestido con uniforme, la cabeza descubierta, el sable guardado en su vaina, la mano derecha en ademán de detener a la tropa y la izquierda sosteniendo una capa y un bicornio.⁸⁰ La decisión de la comisión a cargo del homenaje de delegar la elección del artista a Blanes respondió al prestigio que había alcanzado en el país con la exposición de cuadros como *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871).⁸¹ Por su parte, la designación de Costa no generó objeciones entre sus miembros. El escultor

⁷⁵ Ocampo, Juan Carlos, *Orígenes históricos de la ciudad y partido de Moreno (1860-1910)*, Buenos Aires, 1964, pp. 174-178.

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 171-174.

⁷⁷ “El escultor Costa”, *El Nacional*, 21.IV.1877.

⁷⁸ Sobre contratación de Pietro Costa, cfr. Carta de Emilio Rodríguez a Pietro Costa. Buenos Aires, 18.X.1880 y Carta de Emilio Rodríguez a Juan Manuel Blanes. Buenos Aires, 18.X.1880. MM, AH, Fondo Bartolomé Mitre, doc. 12142 y 12143 y Contrato firmado por Emilio Castro, Martín de Gainza, Juan Andrés Gelly Obes, Bartolomé Mitre, Matías Ramos Mejía y Emilio Rodríguez. Buenos Aires, 28.X.1881. MM, AH, Fondo Bartolomé Mitre, doc. 12147.

⁷⁹ Sobre Blanes en Europa, véase Fernández Saldaña, José M., *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Uruguay, 1931, pp. 153-158. El éxito comercial conquistado en Argentina empujó a Costa a ofrecer en venta un monumento al Descubrimiento de América Latina al Congreso de la Nación. Cfr. Carta de Emilio Rodríguez al Congreso de la Nación. Buenos Aires, 4 de agosto de 1887. Expediente N° 227 del 5 de agosto de 1887. ACDN.

⁸⁰ Magaz, María del Carmen, *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1985, pp. 45-58.

⁸¹ La comisión del monumento a Juan Lavalle estuvo integrada por Bartolomé Mitre como presidente y Emilio Castro, Martín de Gainza, Matías Ramos Mejía y Emilio Rodríguez como vocales. Sobre el éxito de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, véase Malosetti Costa, Laura, “Buenos Aires 1871. Imagen de la fiebre civilizada”, en Armus, Diego (ed.), *Avatares de la medicalización en América latina*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2005, pp. 41-63.

había sido premiado con una medalla de plata en el concurso de maquetas del monumento a la Independencia Nacional organizado en Uruguay en 1876.⁸² Concluido el encargo, Blanes escribió a la comisión en febrero de 1885 para detallar los motivos que lo habían impulsado a idear la figura de Lavalle en las condiciones que presentaba:

(...) la Comisión encontrará este signo de la bondad en la ligera inclinación de la cabeza de la estatua, y con él se ha querido expresar también la docilidad con que el personaje esperará el fallo de la historia y de sus compatriotas. (...) Se obtuvo, pues, la cualidad moral de la bondad (...), remendado por el arte, la intención protectora que el hombre llevara a sus actos guerreros: el arte debe acariciar todos los signos que, asociados, han de dar idea de la benevolencia.

(...)

Por mucho tiempo (...) creí (...) que el arte vivía de sí (...). Fue necesario, que me fastidiase bastante del tecnicismo oficial de la Academia (...) para que me apercibiera, de que el arte de nuestra época ha de estar sujeto a la moral y no a los idealismos inútiles; condición sin la cual, el arte no tiene para qué existir, ni la sociedad saber qué hacer con él: así pienso desde hace años.

(...)

Es doloroso pensar, que, sin conocer bien la importancia que el arte tiene, se le considera en un nivel inferior, y se le confina, siempre niño, en un rincón de la Universidad; porque se ignora, que si el espíritu necesita imágenes escritas para moderar y ennoblecer pasiones, también las necesitan los ojos para reconocer y distinguir las cosas, que también se convence por los sentidos.⁸³

La concepción de la creación artística propuesta por Blanes procedió de Georg Hegel (1770-1831) de acuerdo a la mención hecha en esta carta.⁸⁴ Este filósofo alemán había trascendido en el campo de las bellas artes por su tratado *Lecciones sobre Estética*

⁸² “Bellas Artes”, *La Nación*, 19.I.1883.

⁸³ Carta de Juan Manuel Blanes a Bartolomé Mitre. Montevideo, febrero de 1885. Citada en *Lavalle y su posteridad. Ecos de la prensa argentina con motivo de la erección de su estatua*, Buenos Aires, 1889, pp 2-14.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 9.

(1834) que consistía en la recopilación de los apuntes de sus alumnos en Berlín.⁸⁵ Incluso, Blanes se ocupó de extraer un pasaje de este texto referido al concepto de individualidad espiritual para justificar su elección de la pose adoptada por Lavalle. Hegel había postulado que la apariencia en el arte era una de las formas donde el espíritu se concretaba pudiendo manifestar los intereses más elevados de una cultura. En este sentido, Blanes se valió de la noción de Hegel para destacar la importancia que había supuesto el abandono de la faceta personal a favor del carácter universal al momento de concebir la efigie de Lavalle. Resaltar los valores morales de su papel de militar en lugar de destacar sus actos particulares había sido la premisa del pintor al proyectar el monumento. En unas líneas de su misiva, refería que “Entendimos, no deber incurrir en el ridículo de despojar a Sansón para robustecer a David (...). Permítame, pues, pensar siempre como pensaba, cuando se componía en Italia la estatua (...), y es que allí, donde no penetran ni las pasiones calculadas, ni la afectación, allí tiene su trono la calma”.⁸⁶ En suma, la idea de Blanes era recuperar a Lavalle a través de su actuación en las guerras de independencia para desvincularlo de su condición de instigador del asesinato del gobernador bonaerense Manuel Dorrego en 1828. La interpretación plástica de Hegel efectuada por Blanes quedó registrada en su cabeza descubierta como señal de su rol de estadista y la mano derecha con el gesto de convocar a la calma a sus observadores.

3. Un argentino en la Exposición Continental: Francisco Cafferata

Francisco Cafferata (1861-1890) resultó una excepción en la sección de bellas artes por su condición de argentino. Este joven fue uno de los 2 escultores nacidos en el país que había asistido al certamen. Su participación incluyó un busto de niño, un bajorrelieve de un hombre y un altorrelieve de una mujer sedente con un pliego en una mano y la cabeza apoyada en la otra titulado *La época triste* (Fig. 7).⁸⁷ Todos éstos eran en yeso. También mostró el busto en mármol de Cornelio Saavedra que había quedado

⁸⁵ Sanhueza, Valeria, “Prólogo”, en Hegel, Georg, *Lecciones sobre la estética* [1829], Madrid, Jorga A. Mestas, pp. 5-16.

⁸⁶ Carta de Juan Manuel Blanes a Bartolomé Mitre. Montevideo, febrero de 1885. Citada en *Lavalle y su posteridad...*, *op. cit.*, pp 4-6.

⁸⁷ Cfr. Ruíz, Francisco, *op. cit.* Sobre las esculturas expuestas, solo conocemos *La época triste* por el dibujo del taller del artista reproducido en “Nuestros Grabados. El escultor argentino Francisco Cafferata y algunas de sus principales obras”, *La Ilustración artística*, a. X, n. 494, 15.VI.1891, p. 378.

en Buenos Aires después de su exhibición en la Casa Bossi en julio de 1881.⁸⁸ Esta presentación constituye el único registro encontrado sobre su actuación en Buenos Aires con antelación a la Exposición Continental. El establecimiento instalado por el italiano Roggero Bossi para ofrecer instrumentos navales y artículos de ferretería había destinado algunos rincones para la exposición de producciones artísticas con fines comerciales.⁸⁹ De esta manera, Cafferata habría elegido un material valorado por su dureza, su nobleza, la pericia técnica para su tallado y su costo elevado con el fin de rivalizar con los objetos de lujo que eran comercializados en ese local. Sin embargo, la falta de un dueño para este retrato no respondió a la ausencia de compradores para ese género artístico sino a las posibles objeciones a su origen argentino si consideramos que dicho motivo fue el principal problema de los empresarios de la época para imponer sus mercancías en el mercado interno.

El busto de Saavedra había sido remitido desde Europa donde se encontraba radicado su autor.⁹⁰ Cafferata había zarpado de Buenos Aires en 1877 impulsado por la decisión de cultivar su vocación artística en Florencia con el auxilio económico familiar.⁹¹ Su partida había respondido a la ausencia de academias de bellas artes en la ciudad que pudiesen satisfacer las demandas educativas de un adolescente de 16 años deseoso de dedicarse a la escultura. A mediados de la década de 1870, las posibilidades de los jóvenes argentinos de formarse en esta disciplina se habían reducido a las lecciones particulares de algún artesano nativo o europeo. Respecto a la enseñanza formal, la única iniciativa registrada había consistido en el proyecto del artista francés Elías Duteil (1836-1874) de establecer una escuela de dibujo y escultura en 1867 pero jamás llegó a concretarse.⁹² Por el contrario, los aspirantes a pintor contaban con la Escuela de Dibujo y Pintura de Boneo. Otra opción para todos ellos había sido la cátedra de dibujo del Colegio Nacional de Buenos Aires dictada por Charton para

⁸⁸ “Noticias. Francisco Cafferata”, *La Patria Argentina*, 12.VII.1881.

⁸⁹ Sobre la Casa Bossi y el surgimiento de estos bazares, cfr. Baldasarre, María Isabel, “La ampliación del consumo artístico en Buenos Aires”, en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, pp. 21-64. Véase también Amigo, Roberto, “El resplandor de la cultura de bazar”, en AAVV, *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 139-148.

⁹⁰ “Nuestros Grabados. El escultor argentino Francisco Cafferata y algunas de sus principales obras”, *op. cit.*

⁹¹ Pagano, José L., *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, del Autor, t. I, 1937, p. 406.

⁹² Gil, Noemí, *Elías Duteil. Contribución al conocimiento de su vida y su obra*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1961, pp. 66-67.

proyectar figuras geométricas, motivos decorativos y planos de edificios.⁹³ Una tercera alternativa para estos aprendices había sido la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes que se limitó a las clases de dibujo impartidas por Francisco Romero de manera gratuita en el horario nocturno.⁹⁴

Varias razones confluyeron en la decisión de Cafferata de radicarse en Florencia. En principio, esta ciudad conservaba su condición de cuna del Renacimiento a donde los jóvenes con sus aspiraciones artísticas debían viajar para admirar en persona a los grandes maestros. Por otra parte, los escultores italianos arribados a Buenos Aires a mediados de la década de 1870 constituían una mayoría numérica. Los periódicos de la época publicaron los nombres de Garibaldi Affani, José Arduino, José Belloro, Carlos Bordonetti, Antonio Brigante, Salvador Mussolino, Juan de Pari y Romairone de manera reiterada y vinculados a encargos de relativa jerarquía.⁹⁵ Estos artistas habían emigrado a la Argentina guiados por fines comerciales que los sectores burgueses aprovecharon para contar con imágenes despojadas de cualquier rastro de pasado español. De igual manera, la colonia italiana se había convertido en una presencia visible en la vida de Cafferata debido al origen genovés de su padre y la instalación de su familia en La Boca donde se había concentrado una cantidad considerable de estos inmigrantes.⁹⁶ Además, ese barrio contaba con la Escuela de Dibujo “Giotto” abierta en 1867 por iniciativa de la sociedad de beneficencia italiana Unione e Benevolenza.⁹⁷ A fin de cuentas, el viaje de Cafferata a Florencia no sólo buscó revertir la ausencia de instituciones oficiales para la enseñanza de la escultura en Buenos Aires sino que intentó proveerle del mismo vocabulario plástico de estos artistas.

La reconquista de Roma del dominio del ejército de Napoleón III en 1870 significó la reunificación definitiva del territorio de Italia y la consagración de este centro religioso como capital de la nación. La ocupación temporal de esta ciudad por las tropas francesas había forzado a Víctor Manuel II, jefe del Reino italiano desde 1861, a

⁹³ *Programas del Colegio Nacional de Buenos Aires...*, op. cit.

⁹⁴ “Academia de dibujo”, *La Nación*, 21.III.1878.

⁹⁵ Sobre la circulación de los pintores italianos en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del siguiente, cfr. Baldasarre, María Isabel, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX”, *Entrepasados*, Buenos Aires, n. 33, comienzos de 2008, pp. 9-29.

⁹⁶ Sobre la colonia italiana en La Boca, cfr. “Los católicos a la búsqueda de un liderazgo alternativo: los salesianos”, en Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2008, pp. 142-148. Respecto a los padres de Cafferata, cfr. Bucich, Antonio J., *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses (1860-1940)*, Buenos Aires, 1964, p. 30.

⁹⁷ Galassi, Paolo, “L’archivio dimenticato dell’Unione e Benevolenza di Buenos Aires: un tesoro per lo studio dell’associazionismo italiano in Argentina”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, Córdoba, a. 7, n. 7, 2016, pp. 292-301.

establecer la administración de la Corte en Florencia desde 1865 hasta 1870.⁹⁸ Su elección como cabeza del Estado convirtió a Florencia en el escenario de una serie de reformas urbanísticas destinadas a satisfacer la demanda de despachos oficiales, viviendas para los empleados transferidos y hogares para una población que se duplicaría durante esos años. De esta manera, Cafferata arribó a una ciudad despojada de su antiguo aspecto medieval a través de la proyección de avenidas arboladas, nuevos barrios para los sectores populares y un patio para el ejercicio de maniobras militares en el Campo de Marte.⁹⁹ Asimismo, Florencia se transformó en un centro educativo privilegiado con la creación de la Scuola per Intagliatori in legno, Ebanisti e Legnaioli en 1869 que buscaba dar una formación profesional a los artesanos. De igual modo, el nuevo estatus político de Florencia suscitó un aumento relevante de la demanda de mano de obra del sector artesanal para satisfacer las necesidades de mobiliario de los edificios construidos entonces. El plan de estudios de esta escuela de talladores, primera en su género en Italia, se enfocó en el diseño, los aspectos técnicos de los materiales y los conceptos mecánicos aplicados a las herramientas como base de la capacitación.¹⁰⁰

Antes de su partida, Cafferata había estudiado con Julio Laguens quien había sido premiado en 1866 por su desempeño como alumno de la cátedra de dibujo del Departamento de Estudios Preparatorios de la Universidad de Buenos Aires.¹⁰¹ Instalado en Florencia, Cafferata decidió formarse con Urbano Lucchesi (1844-1906) cuyo nombre le habría sido sugerido por Correa Morales quien había ingresado a su taller después de agosto de 1874.¹⁰² Correa Morales era un joven argentino que había trabado amistad en esa ciudad con sus connacionales Augusto Ballerini, José Bouchet y Ángel della Valle quienes se hallaban allí para perfeccionarse en pintura.¹⁰³ En el ámbito oficial, Lucchesi había sido electo miembro honorario de la Accademia delle Arti del

⁹⁸ Fiorentino, Carlo M., “Firenze capitale e la corte di Vittorio Emanuele II”, *Annali di Storia di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Firenze University Press, n. X-XI, 2015-2016, pp. 45-63.

⁹⁹ Chiavistelli, Antonio, “Una potenza accanto alle potenze”. Firenze Capitale d’Italia (1865-1870)”, *Annali di Storia di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Firenze University Press, n. X-XI, a. 2015-2016, pp.11-43.

¹⁰⁰ Annarita Caputo, Mirella Branca, “La scuola d’Intaglio nell’ex Convento della SS. Annunziata (1869-1878)”, en Cappelli, V. y S. Soldani (eds.), *Storia dell’Istituto d’Arte di Firenze (1869-1989)*, Florencia, Olschki, 1994, pp. 3-24.

¹⁰¹ Bucich, Antonio J., *Esquema de las generaciones...*, op. cit., p. 31. Sobre la premiación de Julio Laguens, cfr. *Memorias de los diversos Departamentos de la Administración de la Provincia de Buenos Aires y de las Municipalidades de Campaña*, Buenos Aires, 1868, pp. 475-476.

¹⁰² Pagano, José L., *El arte de los argentinos*, op. cit. Un testimonio de la amistad entre ambos escultores es el retrato en yeso de Francisco Cafferata (1882) ejecutado por Lucio Correa Morales que se conserva en el MNBA con el inv. n. 3759.

¹⁰³ Respecto a Lucio Correa Morales en Italia, cfr. Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 39-41.

Disegno de Florencia en 1875 y al año siguiente había asumido la dirección de la fábrica de cerámica Gironi. De igual manera, su reputación había circulado en tierras rioplatenses debido a su participación en el concurso de bocetos para el monumento a la Independencia Nacional convocado por el gobierno de Uruguay en 1876.¹⁰⁴

Asimismo, Cafferata completó su formación con Augusto Passaglia (1837-1918) quien había alcanzado renombre con su designación como autor de los monumentos a Giovanni Boccaccio en 1878 y Víctor Manuel II en 1881.¹⁰⁵ En paralelo, su calidad de retratista había logrado trascender las fronteras italianas puesto que había sido contratado desde Buenos Aires para realizar la figura en mármol de Felicitas Guerrero de Álzaga (c. 1872) (Fig. 8). Igualmente, había sido el autor de los bustos en mármol de sus padres Carlos J. Guerrero (c. 1876) y Felicitas Cueto (c. 1876) (Fig. 9-10).¹⁰⁶ La designación de Passaglia como director de la Scuola Professionale delle Arti Decorative Industriali de Florencia en 1882 habría convencido a Cafferata de anotarse en su taller en lugar del de Lucchesi. El cargo había seguido a su nombramiento como profesor de plástica ornamental y escultura decorativa en esa misma institución creada 2 años antes en reemplazo de la Scuola per Intagliatori in legno, Ebanisti e Legnaioli.¹⁰⁷ La amistad de Passaglia y Lucchesi habría sido el motivo que movió a Cafferata a escoger al primero. En este sentido, debemos mencionar que Passaglia había recibido a Lucchesi en el estudio que había instalado en Florencia al término de su formación académica. Asimismo, sus carreras profesionales volverían a cruzarse en 1880 en el concurso de proyectos para el monumento a Víctor Manuel II en Lucca donde Lucchesi intervino sin buenos resultados porque Passaglia obtuvo la comisión. En cualquier caso, las clases de estos docentes ofrecieron a Cafferata la posibilidad de modelar bajorrelieves, bustos y estatuas en arcilla y yeso y sus instancias más elaboradas en bronce y mármol. Una singularidad de estos talleres fueron las sesiones de modelo desnudo para adquirir

¹⁰⁴ “Bellas Artes”, *La Nación*, 19.I.1883.

¹⁰⁵ Pagano, José L., *El arte de los argentinos, op. cit.* Respecto a Augusto Passaglia, cfr. Gubernatis, Angelo de, Angelo de, *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi. Pittori, Scultori e Architetti*, Firenze, 1889, pp. 357-359.

¹⁰⁶ Las 3 esculturas se conservan en la Iglesia Santa Felicitas del barrio de Barracas. Cfr. *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. II Segunda Parte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2006, pp. 355-357. Véase también Corsani, Patricia, “El maestro Augusto Passaglia y sus esculturas en el barrio de Barracas”, en AA.VV., *XI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2014, pp. 67-78.

¹⁰⁷ Pellegrino, Anna, “Modeli di mestiere”, en *La città più artigiana d'Italia: Firenze, 1861-1929*, Milán, Franco Angeli Edizione, 2012, pp. 115-147.

nociones de anatomía que recién en 1882 serían incluidas en el plan de estudios de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.¹⁰⁸

4. Una conquista artística argentina: *El esclavo* (c. 1881) de Francisco Cafferata

4.1. *La presentación de El esclavo en la Exposición Continental*

Cafferata presentó también en la Exposición Continental la escultura en yeso bronceado titulada *El esclavo* (c. 1881).¹⁰⁹ Se trataba de un hombre desnudo de raza negra sentado en el suelo, el pelo rizado, los labios gruesos, las piernas flacas, los brazos flácidos y las manos encadenadas (Fig. 11). Su participación fue galardonada con una medalla de oro.¹¹⁰ Su premiación significó el reconocimiento a las cualidades plásticas cultivadas por su autor en Europa. Un cronista de *La República* registró este logro artístico del joven de la siguiente manera:

El artista ha impreso en su obra el sello de una feliz inspiración. Hay tanta vida en ese trabajo que hasta se cree ver una lágrima asomar a los ojos del pobre esclavo; nos parece que de sus labios entreabiertos se escapa un ¡ay! de dolor y de amargura, y que su pecho palpita y oímos su respiración fatigosa y dolorosa.

(...)

El autor que ha impreso en el rostro cierta impresión de inteligencia que no es común a la raza africana; no esto un defecto por cierto; es un recurso que las leyes de la estética proporcionan al artista para definir y expresar bien y gráficamente ciertos rasgos o caracteres típicos según la teoría de H. Taine.

La inteligencia es indispensable para que se manifieste y desarrolle la sensibilidad. Si en la fisonomía de ese esclavo no se advirtiese una manifestación de inteligencia, tampoco podría él expresar los dolores, las amarguras, las esperanzas y los odios de su raza; todas sus pasiones, concitadas por la persecución de la raza blanca.

¹⁰⁸ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 4.VII.1882.

¹⁰⁹ *El esclavo* fue fundido en bronce por el taller de Alejo Joris con posterioridad al fallecimiento de Cafferata. En la actualidad, la escultura se encuentra expuesta en el bosque de Palermo.

¹¹⁰ “Exposición Continental de 1882 en Buenos Aires. Nómina de los premiados”, *El Industrial*, 28.I.1883.

(...)

Algo semejante debemos decir de ese esclavo. Su situación inspira lástima, conmueve, no por el tormento físico sino por el dolor moral.¹¹¹

Este artículo nos impone examinar la influencia ejercida por Hipólito Taine (1828-1893) en el ámbito artístico de Buenos Aires. Este filósofo francés había recopilado sus ideas estéticas en *Filosofía del arte* (1865-1869). Influido por el pensamiento positivista de la época, Taine había postulado que las producciones artísticas sólo se podían explicar a través del medio en que habían sido realizadas. En este sentido, el ambiente físico conformaba un papel determinante en la concepción de las obras de arte al igual que la temperatura condicionaba la aparición de unas u otras plantas. Esta suerte de clima moral era reafirmada por la raza y el momento como la suma de las experiencias acumuladas por una generación que eran heredadas por la siguiente para continuar perfeccionándose. De este modo, se desprendía que el trabajo de los artistas de renombre era el resultado de su desarrollo en el sentido de la dirección social dominante. El punto de partida del método establecido por Taine era reconocer que las obras de arte no se producían de manera aislada sino que dependían de una totalidad que respondía a una escuela o grupo de artistas.¹¹² Desde esta perspectiva evolucionista, la calidad de las bellas artes conformó también un indicador del lugar que las naciones ocupaban dentro del orden mundial. De esta manera, la definición de las obras de arte de acuerdo al nivel de maduración de su sociedad de origen había movido a la clase dirigente argentina a declarar la existencia de una suerte de vacío de artistas. En suma, un país como Argentina que estaba iniciando el proceso de consolidación de sus instituciones, su afianzamiento político y su desarrollo económico no ofrecía las condiciones para el surgimiento de artistas de valor.¹¹³

Asimismo, Vaca Guzmán dedicó una crónica a *El esclavo* en *La Ilustración Argentina* del 30 de abril de 1882. Allí se abocó a desentrañar la procedencia de este

¹¹¹ Arbaces, “En la Exposición. Sección Bellas Artes”, *La República*, 1.IV.1882.

¹¹² Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 281-286.

¹¹³ Sobre la penetración de la figura de Hipólito Taine en Eduardo Schiaffino, cfr. “El estudio del arte en París I”, *El Diario*, 18.III.1885. Véase también Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi, n. 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.

hombre de raza negra para establecer si se trataba de un etíope trasladado a las Antillas para servir en las plantaciones de azúcar o de otro africano sometido a la explotación de esmeraldas en Egipto.¹¹⁴ Los interrogantes del escritor no resultaron exagerados si consideramos que el tráfico de esclavos africanos fue el instrumento usado por los criollos blancos hasta fines del siglo XIX para convertir a Cuba en la primera productora mundial de azúcar.¹¹⁵ Por su parte, el empleo de mano de obra negra en la extracción de piedras preciosas no fue más que una referencia al comercio de esclavos existente en África.¹¹⁶ En verdad, el interés de Vaca Guzmán había sido circunscribir al personaje de *El esclavo* dentro de una narración que fuese capaz de contextualizarlo para justificar su existencia. La necesidad de un relato no resulta extraña si consideramos que *La edad de bronce* (1877) de Auguste Rodin había sido criticada por el jurado del Círculo Artístico y Literario de Bruselas por carecer de un tema religioso, histórico o mitológico que diese sentido a ese cuerpo desnudo. En suma, Vaca Guzmán se detuvo ante *El esclavo* para expresar que:

La raza está ahí personificada en el momento de entregarse a su implacable perseguidor, traducida con todos los caracteres físicos; la cabeza pequeña, acusando un limitado desenvolvimiento encefálico a causa de ninguna expansión de las ideas; la frente aplastada denunciando la ausencia de las facultades imaginativas por la carencia absoluta de la educación del espíritu; los pómulos salientes, la nariz aplastada, la barba corta y enrarecida por el aliento del clima; el cuerpo irregular, las extremidades flacas, por la falta del ejercicio muscular, las piernas retorcidas para adentro revelando la vida sedentaria y holgazana; la actitud de postración corporal, acorde con la del alma, todo concurre en esa escultura a hacer de ella una obra digna del elevado concepto que la ha inspirado.¹¹⁷

¹¹⁴ “Exposición continental”, *La Ilustración Argentina*, 30.IV.1882.

¹¹⁵ Tornero, Pablo, “Azúcar, esclavitud y racismo: oligarquía criolla y colonialismo en Cuba”, *Caravelle*, Toulouse, n. 85, diciembre de 2005, pp. 31-48.

¹¹⁶ Uzoigwe, Godfrey, “La división y conquista europeas de África: visión general”, en Adonon Djogbénou, Fabien, *Colonización y en busca de Estado, nación y democracia*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, v. 2, 2003, pp. 19-54.

¹¹⁷ “El esclavo”, *La Ilustración Argentina*, 30.IV.1882.

Vaca Guzmán juzgó *El esclavo* a través de los criterios raciales popularizados en Europa a partir de los principios evolutivos de Charles Darwin (1809-1882) que los intelectuales latinoamericanos habían abrazado a mediados del siglo XIX.¹¹⁸ La división de los seres humanos en diferentes etnias según los centros geográficos de origen posicionó al cuerpo como espacio privilegiado de exploración puesto que sus partes arraigaban los rasgos ancestrales del salvajismo. Karl von Linneo (1707-1778) había establecido una primera clasificación de los sujetos de acuerdo a algunos comportamientos y ciertos caracteres fenotípicos superficiales como el color de piel, la estructura ósea, la forma de los labios y el perfil de la nariz. En su publicación *Systema Naturae* (1735), había descrito a los integrantes de la subespecie africana como negros, flemáticos, de complexión débil, de cabellos crespos, perezosos, negligentes, lentos y gobernados por la voluntad arbitraria de sus dueños. Naturalistas como Georges Leclerc (1707-1788) y J. B. Lamarck (1744-1829) prosiguieron sus pesquisas para postular que los factores físicos como el clima, la geografía y la alimentación ejercían una influencia determinante en el desarrollo histórico de las sociedades.¹¹⁹ Una contribución visual a este debate fue aportada por Louis Agassiz (1807-1873) quien había recorrido Brasil entre 1865 y 1866 para investigar los peces de la cuenca del río Amazonas con el propósito de desacreditar los postulados evolucionistas de Darwin. Las fotografías de los pobladores brasileiros tomadas por este zoólogo resumieron sus conceptos creacionistas acerca del mestizaje como una degeneración racial que contradecía el poder divino que había concebido a cada especie como entidad única.¹²⁰ En resumen, estas discusiones biológicas prepararon el camino para establecer científicamente las diferencias anatómicas de las razas que los investigadores posteriores usaron como argumento para fundamentar la inferioridad física e intelectual de los hombres de piel negra.

4.2. Una lectura de *El esclavo en clave de la sumisión negra*

¹¹⁸ Bradford Burns, E., “Las preferencias de las elites por el progreso”, en *La pobreza del progreso: América Latina en el siglo XIX*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1990, pp. 29-47.

¹¹⁹ Barahona, Ana, Edna Suárez y Sergio Martínez (comps.), *Filosofía e historia de la biología*, México, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 41-130.

¹²⁰ Rodríguez Balanta, Beatriz Eugenia, “Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo ‘negro’ (Brasil circa 1865)”, *Revista Ciencias de la Salud*, Bogotá, v. 10, n. 2, agosto de 2012, pp. 59-78.

Uno de los integrantes del grupo de estudiantes argentinos en Florencia fue Juan Blanco de Aguirre que era un pintor autodidacta nacido a mediados de la década de 1850 en el seno de una familia de labradores de Uruguay.¹²¹ Este joven de raza negra había sido entregado a la tutela del coronel Manuel Fernández Cutiellos, uruguayo residente en Buenos Aires, para que pudiese estudiar con su auxilio económico. Sin embargo, Blanco de Aguirre había sido ingresado por este militar a una talabartería. En tanto, su aproximación a la escritura y la lectura había acontecido de la mano de las lecciones prodigadas por los hijos de ese hombre. Los contactos de Fernández Cutiellos habían favorecido al muchacho con una beca del gobierno argentino. De esta manera, Blanco de Aguirre permaneció en Florencia desde 1872 hasta diciembre de 1877 para estudiar pintura. Su práctica había iniciado por él con los retratos de Deán Funes y Vélez Sarfield mostrados en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871.¹²² Las anécdotas sobre las vicisitudes económicas de su familia materna o las desventuras surgidas de su raza negra habrían impulsado a Cafferata a adentrarse en el universo social de los afrodescendientes de Argentina.

El régimen jurídico de la esclavitud había sido derogado en Argentina en 1813 por la ley de vientres que declaraba la libertad de los hijos nacidos o por nacer de los esclavos. Su abolición definitiva fue sellada con la Constitución de 1853.¹²³ Sin embargo, la inclusión de la comunidad negra en la vida social de Buenos Aires resultó penosa a causa de la preferencia de la dirigencia política por los inmigrantes europeos como agentes capaces de contribuir al fomento de una economía moderna.¹²⁴ Esta fuerza de trabajo foránea fue imaginada como un instrumento óptimo para importar las costumbres de otras latitudes que permitiesen invalidar los componentes coloniales que pervivían en el país desde su liberación política de España en 1810. En este sentido, el abogado tucumano Juan B. Alberdi (1810-1884) había desechado cualquier posibilidad de considerar a los hombres de raza negra como promotores del progreso de Argentina porque:

¹²¹ Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, pp. 39-41.

¹²² Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización y estereotipo: Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015, pp. 327-338.

¹²³ Andrews, George, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1989, pp. 53-77.

¹²⁴ Halperín Donghi, Tulio (sel.), *Proyecto y construcción de una Nación (Argentina, 1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. XXV-XLII.

¿Por qué razón he dicho que en Sudamérica, gobernar es poblar, y en qué sentido es esto una verdad incuestionable? Porque poblar, repito, es instruir, educar, moralizar, mejorar la raza; es enriquecer, civilizar, fortalecer y afirmar la libertad del país, dándole la inteligencia y la costumbre de su propio gobierno y los medios de ejercerlo.

(...)

Poblar es enriquecer cuando se puebla con gente inteligente en la industria y habituada al trabajo que produce y enriquece.

Poblar es civilizar cuando se puebla con gente civilizada, es decir, con pobladores de la Europa civilizada. Por eso he dicho en la Constitución que el gobierno debe fomentar la “inmigración europea”.

Pero poblar no es civilizar, sino embrutecer, cuando se puebla con chinos y con indios de Asia y con negros de África.¹²⁵

En la década de 1870, la comunidad negra de Buenos Aires inició la construcción de un espacio social propio a través de la creación de periódicos, escuelas y asociaciones de beneficencia para escapar a la discriminación.¹²⁶ Su ocultamiento de la vida cotidiana formó parte de las acciones desplegadas por el Estado para imponer un discurso europeizante que ayudase a construir la imagen de un país exento de cualquier componente de atraso en el imaginario popular.¹²⁷ La complejidad estructural alcanzada por Buenos Aires en su desarrollo social hacia un futuro promisorio implicó la necesidad de erradicar sus elementos humanos deficientes que la clase dirigente asoció a los indios y los sujetos negros.¹²⁸ Los cambios tecnológicos producidos en Europa impulsaron a la élite de Argentina a clamar por la emulación de este proceso evolutivo que había logrado gestar una civilización sostenida en el progreso industrial. En este contexto, la comparación de la dirigencia política argentina con las ideas científicas europeas dio por resultado la construcción de una imagen sesgada de la población local

¹²⁵ Alberdi, Juan B., *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Barcelona, Red Ediciones, 2019, p. 19.

¹²⁶ Ghidoli, María Lourdes, “Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroporteña a fines del siglo XIX”, *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Carlos de Bariloche, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, 2009. URL: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/211.pdf>

¹²⁷ Geler, Lea, “‘Hijos de la patria’: tensiones y pasiones de la inclusión en la nación argentina entre los afroporteños a fines del siglo XIX”, *Memoria americana*, a. 2 n. 20, julio-diciembre de 2012, pp. 273-294.

¹²⁸ Herman, Arthur, “Progreso, caída y decadencia”, en *La idea de decadencia en la historia occidental*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1998, pp. 23-54.

que inspiró el rechazo de los caracteres culturales populares. Esta concepción había animado a Alberdi a fomentar la inmigración como un medio conveniente para disolver la sangre de los individuos indeseables de la sociedad en una nueva mixtura de razas:

Cada europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilizaciones en sus hábitos, que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toda ni palpa. Un hombre laborioso es el catecismo más edificante.

¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí.

(...) La planta de la civilización no se propaga de semilla. Es como la viña, prende de gajo.¹²⁹

En este sentido, Cafferata habría denunciado la anulación de la existencia social de los afroargentinos a través de la desnudez de *El esclavo* interpretada como metáfora del vacío de subjetividad atribuido a la raza negra. Por su parte, sus cadenas constituían una marca del disciplinamiento civilizatorio impuesto a estos individuos en Buenos Aires para erradicar la carencia de racionalidad que se les adjudicaba. El cuerpo sin ropas, expuesto a la mirada de los otros como cualquier mercancía en un escaparate de mercado, indicó la sumisión de este sujeto a una suerte de pecado social que lo mantenía atado a la voluntad ajena. Un artículo aparecido en *La Juventud* del 20 de marzo de 1878, periódico editado por la comunidad negra, dio cuenta de la resistencia de sus miembros a establecer vínculos estrechos con la élite de Buenos Aires:

Nuestra historia es melancólica. Ya llegamos a imitar a seres, que parecen destinados por alguna ley de la naturaleza, a una extinción lenta pero segura. Se observará en una inmensa mayoría, que fácilmente en todas las ocasiones el hombre de color deja de existir al solo contacto del hombre blanco (...) ¿Y es ese por ventura el rol que hemos de continuar desempeñando? ¿A tan triste condición se ha de

¹²⁹ Alberdi, Juan B., *Bases y puntos de partida...*, op. cit., p. 67.

vivir reducido? (...) Desde luego está por delante la forzosa obligación de trabajar para mejorar de condición (...). Todo pueblo o sociedad, tiene su vida y su inteligencia propia, y si no ejerce su desarrollo y ejercicio, no nacerá su misión especial.¹³⁰

La abolición de la esclavitud argentina antecedió a la Proclama de la Emancipación dictada por Abraham Lincoln en 1863 que liberó a la comunidad negra de este régimen jurídico vigente en el sur de Estados Unidos. Esta decisión fue celebrada por el monumento a la Emancipación de Thomas Ball, inaugurado en Washington en 1876, que presentó a Lincoln de pie leyendo ese documento mientras un esclavo de rodillas se liberaba de sus cadenas como último hombre sojuzgado (Fig. 12).¹³¹ Por su parte, Francesco Pezzicar exhibió la escultura *Esclavo* (1873) en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 que representó a un hombre negro sosteniendo el acta de su liberación para comunicar la noticia a sus congéneres (Fig. 13).¹³² Un tercer ejemplo del tratamiento dado a esta figura por los escultores de la época fue *El liberto* (1862-1863) de John Q. A. Ward quien pareció inspirarse en *El Púgil en reposo* (c. I a.C.).¹³³ Esa escultura mostraba a un hombre semidesnudo, sentado sobre un tronco y sus manos con los grilletes rotos en señal de su nuevo estatus (Fig. 14).¹³⁴ No obstante, el paradigma de la imagen del abolicionismo fue *La esclava americana* (1853) de John Bell. Se trataba de una mujer de pie, el torso desnudo, un paño anudado a la cintura, los brazos caídos a un costado y encadenados, el cabello ensortijado y las orejas con un par de pendientes (Fig. 15). Este trabajo en bronce, titulada en un inicio *Una hija de Eva: una escena en la costa del Atlántico*, personificó a una joven africana recién apresada que esperaba ser embarcada hacia América del

¹³⁰ *La Juventud*, 20.III.1878. Citado en Ghidoli, María Lourdes, “Sociedad Fomento de las Bellas Artes...”, *op. cit.*, p. s./n.

¹³¹ Thomas Ball (1819-1911) fue un escultor norteamericano formado con el ebanista Abel Brown. Sus años como empleado del Museo de Boston le sirvieron para perfeccionarse como dibujante al retratar a los visitantes y copiar los objetos en exhibición. Uno de sus primeros monumentos fue el dedicado a Daniel Webster (1868) que ejecutó a partir de fotografías de ese secretario de Estados Unidos fallecido en 1852.

¹³² Grassi, Massimo de, “Francesco Pezzicar e ‘L’abolizione della schiavitù’”, *AFAT 31*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 261-296.

¹³³ Durante su carrera, el norteamericano Ward (1830-1910) hizo uso de nuevas técnicas como la duplicación galvanoplástica. Asimismo, realizó las figuras en mármol del frontón de la Bolsa de Comercio de Nueva York en colaboración con Paul Wayland Bartlett. Algunas de sus logros profesionales fueron su designación como presidente de la Academia Nacional de Diseño en 1874 y su contribución en la fundación de la Sociedad Nacional de Escultura en 1893.

¹³⁴ Savage, Kirk, “Molding Emancipation: John Quincy Adams Ward's ‘The Freedman’ and the Meaning of the Civil War”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, n. 1, v. 27, 2001, pp. 26-39.

Norte para comenzar su derrotero de violencia.¹³⁵ En tal sentido, Bell (1811-1895) había abogado por la abolición de la esclavitud a partir de los preceptos monogenistas de Petrus Camper (1722-1789) que postulaban la igualdad de los hombres porque todos ellos descendían de Adán y Eva.¹³⁶

La medida de Lincoln puso fin a la Guerra de Secesión (1861-1865) que había enfrentado al sur de Estados Unidos que requería de esclavos para su economía agraria y al norte que no los precisaba para su sociedad industrial en formación. Las observaciones de Eduarda Mansilla sobre esta contienda armada revelaron las contradicciones que la abolición de la esclavitud había generado en la élite de Buenos Aires. Las aspiraciones de sus miembros por modernizar la Argentina se contradecía con su estilo de vida que requería de sirvientes negros para sus necesidades domésticas. Esta escritora argentina (1834-1892) recogió las anécdotas de su travesía por Estados Unidos en pleno conflicto bélico en *Recuerdos de viaje* (1882) donde celebró el espíritu democrático de esa nación sin poder disimular su simpatía por los ideales sureños.¹³⁷ De este modo, *El esclavo* de Cafferata podría simbolizar también la nostalgia experimentada por la élite de Buenos Aires frente a la desaparición del criado negro como símbolo de distinción social debido a su reemplazo por los inmigrantes europeos. Por su parte, las cadenas habrían representado la sujeción de la comunidad negra a un pasado colonial dominado por la violencia de la relación entre amos y sirvientes que intentó ser disimulada bajo la apariencia del paternalismo.¹³⁸

4.3. La influencia de Galata moribundo (c. 210 a.C.) en la concepción de El esclavo

La reconstrucción del corpus de imágenes que pudo contribuir a Cafferata en el proceso de creación de *El esclavo* resulta de suma importancia. En primer lugar,

¹³⁵ Hatt, Michael, "Sculpture, Chains, and the Armstrong Gun: John Bell's 'American Slave'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, n. 2, v. 15, summer 2016. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer16/hatt-on-sculpture-chains-and-the-armstrong-gun-john-bell-american-slave>

¹³⁶ Beach, Caitlin, "John Bell's 'American Slave' in the Context of Production and Patronage, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, n. 2, v. 15, summer 2016. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer16/beach-on-john-bell-american-slave-context-of-production-and-patronage>

¹³⁷ Crespo, Natalia, "Más que una guía de 'admirabilidad': *Recuerdos de viaje* (1880) de Eduarda Mansilla", *Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 73, enero-junio de 2006, pp. 15-24.

¹³⁸ Lucio Mansilla (1831-1913), hermano de Eduarda, recordó la apropiación del cuerpo de los esclavos hecha por su familia. Al respecto, relataría que "Raras eran las casas que no contaban con el servicio doméstico, a más de lo conchabado, negritos, mulatitos, chinitos, que sino eran propiamente esclavos, tales parecían./Rompían algo, un plato, una fuente, un vaso. Les ataban los pedazos al cuello y así andaban por penitencia". Mansilla, Lucio V., *Mis memorias y otros escritos* [1904], Buenos Aires, Lugar Editorial, 1994, p. 150.

debemos referirnos a los calcos en yeso de la Antigüedad clásica. En las últimas décadas del siglo XIX, este tipo de colecciones formó parte del material didáctico usado por las academias de bellas artes para la formación de sus alumnos. El objetivo de estas esculturas fue adiestrar el ojo y educar la mano de los estudiantes en los ideales de belleza de la cultura grecolatina para estimular su reinterpretación según las distintas tendencias artísticas dominantes en la época. Asimismo, la creación del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de España en 1878 y del Museo de Escultura Comparada del Trocadero en 1879 demuestra la importancia que el Estado les atribuyó para fortalecer el cultivo estético de la sociedad.¹³⁹ En la Argentina, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes contaba en 1879 con las estatuas de *Apolo de Belvedere*, *Venus de Medicis*, *Discóbolo*, *Fauno danzando* y *Gladiador moribundo*.¹⁴⁰ Estos trabajos fueron usados como herramienta pedagógica para la práctica del dibujo en las clases de su escuela. De igual modo, sirvieron para dar a conocer las obras de arte de renombre a los jóvenes que no contaban todavía con la posibilidad de viajar a Europa.¹⁴¹ En este sentido, la similitud de la postura sedente, la posición reclinada del cuerpo, las piernas cruzadas a un costado y las manos apoyadas en el suelo existente entre *El esclavo* y *Gatala moribundo* (c. 210 a.C.) nos confirma que Cafferata no escapó al ejercicio de la copia de calcos. Esta escultura romana reproducía un modelo griego desaparecido que representaba a un guerrero desnudo de origen celta, encorvado por el dolor, de cabellos largos y bigote, un collar en el cuello y un escudo y una trompeta ubicados a su lado (Fig. 16). De esta manera, *El esclavo* fue el resultado de la atracción despertada por *Gatala moribundo* en los visitantes que recorrieron el Museo Vaticano de Roma desde la restitución esta pieza al gobierno italiano por su par francés en 1815.¹⁴²

Las estatuillas en bronce de Giovanni Susini (1585-c. 1653), las pinturas *Galería de vistas de la Roma Antigua* (1758) de Giovanni Panini y *Patroclus* (1780) de Jacques-Louis David y el dibujo (1775) de John Downman dan prueba de la amplia circulación alcanzada por *Galata moribundo* desde su descubrimiento entre 1621 y 1623 (Fig.17-

¹³⁹ Gallardo Saint-Jean, Ximena, "Introducción. El Museo de Copias en Chile. Prácticas artísticas y académicas en el transito del siglo XIX al XX", en Gallardo Saint-Jean, Ximena (estudio introductorio y presentación), *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, pp. s./n.

¹⁴⁰ "Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *La Nación*, 6.XI.1879.

¹⁴¹ Gallipoli, Milena, *Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX*. Tesis de Maestría de Historia del Arte, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2017.

¹⁴² *Galata moribundo* se conserva en el Musei Capitolini con el inv. n. MC. 0747.

19).¹⁴³ Esta escultura representó la derrota de las tribus celtas que habían avanzado sobre Grecia desde el siglo III a.C. con el objetivo de imponer a Pérgamo como sucesora de Atenas. En este sentido, *Galata moribundo* habría de interpretarse como una personificación de la barbarie vencida por el poder de la civilización. Durante su viaje por Italia, el escritor inglés Lord Byron (1788-1824) se convirtió en un ferviente admirador de esta obra a la que le dedicó un fragmento de su poema “La peregrinación de Childe Harold” (1812-1818):

Viendo estoy al gladiador extendido delante de mí: con una mano sostiene todo el peso de su cuerpo; –su frente varonil revela que está dispuesto a morir, pero que sabe sobreponerse al dolor; poco a poco va postrándose su desfallecida cabeza, y de una herida que tiene abierta en el costado fluyen una a una las últimas gotas de su sangre, gotas pesadas como las primeras de una lluvia de tempestad; luego la arena comienza a dar vueltas a su derredor– y por fin, espira antes de haber cesado la inhumana vocería con que se aclama al menguado vencedor.

Él la oyó pero con toda indiferencia. –Sus ojos, como su corazón, estaban entonces fijos en otra parte, bien lejos de allí: no se cuidó ni de la vida que iba a perder, ni del triunfo que tampoco le era dado gozar; sino que en alas del pensamiento se trasportó a su tosca cabaña de las orillas del Danubio, allí donde andarían jugueteando sus bárbaros hijuelos en torno de su madre, la esposa del Dacio, –mientras él, su padre, tenía aquel fin desastroso para entretenimiento y solaz de los Romanos. Todo esto había pasado en tropel por su imaginación a medida que iba desangrándose. –¿Y habrá de morir sin venganza? –¡Alzáos, Godos, y venid a saciar vuestra ira!¹⁴⁴

¹⁴³ Por su parte, una reproducción de *Galata moribundo* del taller de fundición de Hermann Gladenbeck fue subastada en la Galería Kodner de Florida el 18 de mayo de 2016. URL: <https://www.kodner.com/auctions/2016/05/18/european-asian-art-antiques-and-estate-jewelry/36>.

¹⁴⁴ Byron, George (trad. M. de la Peña), *La peregrinación de Childe Harold. Poema de Lord Byron*, Nueva York, 1864, p. 179.

La reivindicación de la cultura griega como alternativa al orden estético impuesto por el Barroco y el Rococó había sido impulsada por Johann Winckelmann en *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755).¹⁴⁵ Los postulados contenidos en esta publicación aludieron a la situación artística de Alemania cuyas producciones contemporáneas habían quedado atrapadas en la imitación de los modelos de Italia y Francia sin lograr una manifestación auténtica de su identidad nacional. Winckelmann consideraba que el surgimiento de un nuevo espíritu creador constituiría una vuelta al ideal de belleza griego que permitiría escapar del terreno sensible de las formas de la naturaleza para conquistar la expresión del alma colectiva.¹⁴⁶ Al respecto, Winckelmann afirmaba que “El pincel que conduce el alma debe estar mojado en entendimiento. Él debe dejar más para pensar que lo que muestra el ojo y a eso lo recibirá el artista cuando haya aprendido no a esconder sus pensamientos en alegorías sino a vestirlos”.¹⁴⁷ En este sentido, *El esclavo* no habría buscado reproducir el carácter exterior del *Galata moribundo* sino que habría intentado reponer su acepción de barbarie derrotada a través de una composición que evocase esa escultura como su fuente de inspiración. De esta manera, Cafferata se habría valido de una representación de alto nivel mimético para rescatar a la creación artística como verdad comprensible de la trampa del uso de la alegoría. En consecuencia, *El esclavo* habría dispuesto de la carga simbólica necesaria para activar el recuerdo del pasado beligerante de Argentina que las élites aspiraban a superar mediante el camino de bienestar augurado por el gobierno de Roca.

La difusión de *Galata moribundo* entre los estudiantes de las academias de bellas artes europeas se produjo a través de los calcos o cualquier otro soporte impreso destinado a la divulgación cultural. En paralelo, un aporte visual al ámbito educativo de fines del siglo XIX fueron los álbumes de poses donde uno o varios hombres, mujeres y niños eran retratados de manera individual o grupal en distintas posturas. Las fotografías que los componían no se diferenciaban de las poses ofrecidas en las sesiones de modelo de las escuelas de bellas artes puesto que estas publicaciones habían surgido para auxiliar a los jóvenes fuera del taller. Un ejemplo de estos álbumes fue el editado

¹⁴⁵ Kultermann, Udo, “La revolución de Winckelmann”, en *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Ediciones Akal, 1996, pp. 73-87.

¹⁴⁶ Martínez Montalbán, Miguel Ángel, “En busca de la esencia de lo bello”, en *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-36.

¹⁴⁷ Winckelmann, Johann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura* [1755], Barcelona, Península, 1987, p. 36.

alrededor de 1880 por el fotógrafo francés Louis Igout (1837-1881) que se componía de varias láminas integradas cada una por 16 fotografías de pequeñas dimensiones.¹⁴⁸ Estas páginas recopilaban la variedad de movimientos de los modelos y las diferentes posiciones de la mano según los objetos que fuese a asir. Estas imágenes resumieron las posturas adoptadas por las figuras retratadas en obras de arte afamadas de la Antigüedad clásica y del Renacimiento como *Galata moribundo* (Fig. 20).

Este tipo de compendios visuales habría sido una herramienta de consulta de Cafferata si consideramos que el entrecejo fruncido de *El esclavo* repite una de las láminas reproducidas en *Método para aprender a dibujar las pasiones* (1668) de Charles Le Brun. Este pintor francés (1619-1690) había sistematizado en ese tratado una selección de rasgos faciales característicos de las pasiones humanas que figuraban en las obras de arte producidas hasta entonces. De tal modo, la expresión del rostro de *El esclavo* parece haber sido extraída de la lámina referida al dolor emocional que recomendaba elevar las cejas, ocultar las pupilas debajo de éstas, levantar la nariz, abrir la boca y marcar un pliegue en las mejillas (Fig. 21).¹⁴⁹ Asimismo, otra publicación consultada por los estudiantes fue *Iconología* (1593) de Cesare Ripa que recopiló las alegorías de las producciones de su época para convertirlas en lugares comunes que mediasen entre la imaginación y la memoria de los observadores. Al igual que Le Brun, este erudito italiano (1560-1622) recogió la figura de ese mismo dolor en la personificación de un hombre desnudo, encadenado de pies y manos, a punto de ser mordido por la serpiente que lo tomaba de prisionero (Fig. 22).¹⁵⁰

Amén del poder emotivo de las imágenes, debemos interrogarnos otra vez sobre los motivos que impulsaron a Cafferata a representar a un esclavo encadenado enfatizando su condición africana. Una respuesta podríamos encontrarla en la escena política europea que acogió a Cafferata si atendemos a la creación en Florencia de la Società Geografica Italiana en 1867 y del Istituto di Studi Superiori en 1859 centrado en

¹⁴⁸ El álbum de poses consultado en esta tesis pertenece al MET Museum con el inv. n. 1993.270. Éste fue editado por A. Calavas (c.1880) con el título *Album d'Études. Poses*. Sobre el uso de las fotografías de Louis Igout por los artistas, cfr. McCauley, Anne, "The most beautiful of nature's works: Thomas Eakins's Photographic nudes in their French and American contexts", en Danly, Susan y Cheryl Leibold, *Eakins and the photograph: Works by Thomas Eakins and his circle in the collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Washington, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1994, pp. 23-63.

¹⁴⁹ Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1702, p. 24. Sobre el uso de esta lámina por Cafferata, cfr. Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización...*, op. cit., pp. 202-206.

¹⁵⁰ Ripa, Cesare, *Iconologia, or, Moral emblems* [1593], Londres, 1709, p. 26.

la promoción de las culturas no occidentales.¹⁵¹ Estas instituciones fueron la contracara científica de la curiosidad de la época por los cuerpos exóticos que los estudios fotográficos satisfacieron mediante la venta de tarjetas con los retratos de hombres africanos, sudamericanas y asiáticos.¹⁵² Por su parte, la mirada renovada sobre África incitada por estas iniciativas alcanzó su cúspide con la apertura del Canal de Suez en 1869 que habilitó el comercio de materias primas y el tránsito de pasajeros entre ese continente y Europa. En tal sentido, *El esclavo* habría reseñado la presencia de sujetos negros en la cotidianeidad de Italia como modelo en los talleres artísticos a semejanza del uso dado a éstos por Théodore Géricault (1791-1824) en pinturas como *La balsa de la Medusa* (1818).¹⁵³ Asimismo, debemos considerar el tráfico de esclavos europeos a cargo de los piratas berberiscos efectuado unas décadas atrás. La consolidación de Argel como potencia marítima desde 1541 había favorecido el establecimiento de una ruta en el Mar Mediterráneo que abastecía de hombres y mujeres de ese origen al Imperio Otomano. En todo caso, *El esclavo* habría evocado el pasado reciente de estos individuos arrebatados por el calor africano que fueron recuperados hasta la década de 1840 por el Magistrato del Riscatto degli schiavi de Génova mediante el pago de rescates.¹⁵⁴

5. La infancia de las bellas artes: *El Giotto* de Francisco Cafferata

La escultura en yeso titulada *El Giotto*, actualmente *La infancia de Giotto*, fue presentada también por Cafferata en la Exposición Continental (Fig. 23).¹⁵⁵ Este trabajo reprodujo a un niño con el torso desnudo, vestido con una suerte de calzoncillo, los brazos extendidos hacia el suelo, una mano haciendo un crayón, una pierna hacia atrás y la otra cruzada por debajo de la anterior. Una vez más, Cafferata no escapó al impacto

¹⁵¹ Pacini, Monica, “Firenze capitale d’Italia: scene da un cambiamento”, *Annali di Storia di Firenze*, n. X-XI, 2015-2016, pp. 65-84.

¹⁵² Bogdán, Melinda, “Voyages imaginaires: les mondes exotiques dans la photographie (1850-1920)”, *Ethnologie française*, v. 36, 2006, pp. 311-320.

¹⁵³ Oliveiras Elias, Tatiane de, “O tema do negro na visão de Géricault”, *Revista de Historia e Estudos Culturais*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 5, a. V, n. 2, abril-junho de 2008. URL http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_06_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Tatiane_de_Oliveira%20Elias.pdf

¹⁵⁴ Zappia, Andrea, “‘In rimpiazzo dell’antico Magistrato’. La Pia Giunta della redenzione degli schiavi di Genova e il riscatto degli ultimi captivi liguri all’indomani dell’annessione al Piemonte (1815-1823)”, en Assereto, G., C. Bitossi y P. Merlin (eds.), *Genova e Torino. Quattro secoli di incontri e scontri. Nel bicentenario dell’annessione della Liguria al Regno di Sardegna*, Génova, 2015, pp. 399- 420.

¹⁵⁵ “El Giotto”, *La Ilustración Argentina*, 30.VIII.1882. Actualmente, *El Giotto* de Cafferata se conserva en el MNBA con el inv. n. 3662.

producido por los modelos escultóricos en circulación en el ambiente artístico italiano. En esta ocasión, el joven recuperó el interés de sus contemporáneos por homenajear a los grandes maestros del Renacimiento mediante la representación de la figura de Giotto di Bondone (1267-1337). La historia de este pintor florentino había sido recordada por Giorgio Vasari (1511-1574) en su recopilación de biografías de artistas destacados de su época titulada *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue hasta hoy* (1550). Sus páginas habían distinguido a Giotto como el impulsor de una nueva concepción pictórica dada por el abandono de la rigidez expresiva del arte bizantino y la adopción de un espacio construido a través de la perspectiva.¹⁵⁶ El capítulo dedicado a él relató la revelación de su talento artístico durante su infancia ante Cimabue (1240-1302) quien era un pintor que se había detenido a contemplarlo en el campo mientras dibujaba en una roca a una de las ovejas a su cuidado.¹⁵⁷

Esta escena disfrutó de la aceptación de los pintores de mediados del siglo XIX que concibieron a ese niño en plena labor creativa o su partida subsiguiente a Florencia con Cimabue quien lo había adoptado como su discípulo. Una pintura sobre este tema fue *Cimabue y Giotto* de Giuseppe Bezzuoli (1784-1885) expuesta en la Società Promotrice delle Belle Arti de Florencia en 1845 (Fig. 24).¹⁵⁸ Asimismo, *Cimabue y Giotto* (1846) de Gaetano Sabatelli (1820-1893) retrató a Giotto dibujando de espaldas a Cimabue quien lo contemplaba apoyado sobre su caballo durante un alto en el camino (Fig. 25). La nómina de autores italianos y foráneos que reprodujeron esta composición sin variaciones incluyó a Tommaso de Vivo (1790-1884), León Bonnat (1833-1922), Guillaume Bodinier (1795-1872), Paul Narcisse Salières (1818-1908) y Clemens von Zimmermann (1788-1869). Por su parte, los escultores se sumaron a esta genealogía pictórica con la figura de Giotto como único protagonista. Su representación se centró en el momento de encontrarse ensimismado en la labor de copiar el entorno natural que lo rodeaba. De esta manera, *Giotto dibujando sobre la arena* (1842) de Jean-François Legendre-Héral (1795-1851) presentó al niño desnudo, reclinado sobre una roca, un cuerno en una mano para llamar al ganado y un bastón en la otra con el que intentaba delinear uno de los animales de su rebaño (Fig. 26).

¹⁵⁶ Argan, Giulio C., *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Madrid, Ediciones Akal, 1996, pp. 25-45.

¹⁵⁷ Vasari, Giorgio, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects* [1550], Londres, Mac Millan and Co. Ltd. & The Medici Society Ltd., v. I, 1912, pp. 71-94.

¹⁵⁸ Sobre su exposición en esa institución, cfr. “Società Promotrice delle belle arti in Firenze”, *Gazzetta di Firenze*, n. 26, 1.III.1845, p.3-4.

Esta fórmula compositiva convertida en modelo fue retomada por Girolamo Torrini (1795-1853) en *Giotto niño y pastor* exhibido en la Exposición Nacional de Florencia de 1861 (Fig. 27).¹⁵⁹ Asimismo, Bassano Danielli (1854-1923) siguió estas pautas plásticas para realizar la pieza en yeso *Giotto niño* mostrada en la Exposición Artística del Palacio de Brera de 1879 (Fig. 28).¹⁶⁰ Una excepción a esta pose fue el Giotto presentado en el Salón de París de 1843 por el escultor francés Dominique Maggesi (1801-1892) debido al estiramiento exagerado de los brazos y el entrecruzamiento de sus piernas (Fig. 29).¹⁶¹ Otra escultura caracterizada por esta actitud fue *La joven griega en la tumba de Marco Botzaris* (1827) de su connacional Pierre-Jean David (1788-1856). Esta obra consistía en una niña desnuda, sentada en una tumba sobre la que colocaba una ofrenda floral y siguiendo con su dedo el nombre de ese héroe de la independencia griega grabado en la piedra (Fig. 30).¹⁶² En suma, la postura escogida por Cafferata encaja con las de Maggesi y David. En este punto, debemos señalar nuestras dudas sobre el conocimiento del joven argentino sobre ambos artistas. Sin embargo, podemos arriesgar que su Giotto fue concebido en base a la escultura en mármol titulada *1810. Figura de niño* ejecutada por Correa Morales en Florencia en 1877 (Fig. 31).¹⁶³

La escultura de Correa Morales consistió en un niño tendido en el suelo, las piernas estiradas, vestido con una suerte de calzoncillo, la mirada hacia lo alto, un brazo sobre el suelo y una mano sosteniendo aparentemente un crayón que ha desaparecido. En tanto, la otra mano se apoyaba sobre una laja donde aparecía escrito el número 1810. Seguramente, esta leyenda aludía al año 1810 en que la Argentina se independizó del dominio político de la monarquía española. En consecuencia, esta criatura podría ser interpretada como una alegoría del país que vislumbraba su propio destino en el porvenir que le deparaba la historia. La vinculación que creemos encontrar entre las

¹⁵⁹ *L'esposizione Italiana del 1861*, Firenze, n. 40, 31.VII.1861, p. s./n.

¹⁶⁰ También debemos agregar que la italiana Amalia Dupré (1842-1928) presentó la pieza en yeso *Giotto niño* en la Exposición Universal de París de 1867. Lamentablemente, no se conservan fotografías de ésta. Sobre el Giotto de Bassano, cfr. R. Accademia di Belle Arti di Milano, *Esposizione delle Opere di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879*, Milán, 1879, s./p.

¹⁶¹ Sobre la exhibición de esta obra en el Salón de París, cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Musée Royal. Le 15 de Mars de 1843*, Paris, 1843, p. 179

¹⁶² Pierre-Jean David ingreso a la École Nationale des Beaux-arts donde ganó el Premio de Roma de 1811 que le permitió mudarse a la capital italiana para estudiar la producción de Antonio Canova. Su regreso a París durante la restauración borbónica lo convenció de trasladarse a Londres pero retornó rápidamente para dar inicio a su carrera profesional. Uno de sus trabajos de envergadura es el monumento al General Jacques-Nicolas Gobert en el Cementerio del Père-Lachaise.

¹⁶³ *1810. Figura de niño* de Lucio Correa Morales pertenece al Museo Municipal de Saladillo. Véase <http://historiasaladillo.com.ar/hs/2017/12/1810-figura-de-nino-una-escultura-de-lucio-correa-morales/>

esculturas de ambos jóvenes constituye un indicador de su amistad trabada en Florencia. Por su parte, la elección del título efectuada por Cafferata habría significado el rescate de una figura italiana atravesada por una potencialidad artística innata. De igual modo, la reivindicación de la infancia de Giotto enfatizó su estatus de neófito escogido por un poder superior para ser iniciado en los misterios de las bellas artes a fin de dar cumplimiento a la profecía de su vocación.¹⁶⁴ En este sentido, podemos entender a *El Giotto* de Cafferata como la representación de la edad inicial de las bellas artes argentinas que aguardaba la protección del Estado a modo de Cimabue moderno para alcanzar su renacimiento. En paralelo, podemos conjeturar que Cafferata se imaginó como un sucesor de Giotto a quien tocaba la responsabilidad de recuperar el valor de las ideas, el carácter intelectual y la creación de un lenguaje propio en la producción escultórica de Buenos Aires.

6. Iniciativas monumentales de Francisco Cafferata: Manuel Belgrano y Juan Lavalle

La premiación de *El esclavo* en la Exposición Continental alentó a Cafferata a ofrecer su escultura en yeso de tamaño natural de Manuel Belgrano a la dirigencia política de Buenos Aires. Su aspiración habría sido vender esta obra a un precio conveniente u obsequiarla a cambio de otros beneficios como la obtención de futuros encargos o un puesto rentado en la administración pública a su regreso al país. La actuación de este protagonista de las guerras de independencia había sido recuperada por Mitre en su *Biografía del General Belgrano* (1857) para explicar las causas que habían conducido a la Argentina a ese desenlace histórico.¹⁶⁵ Cafferata concibió a Belgrano parado, la cabeza descubierta, una mano sosteniendo un rollo, la otra apoyada sobre un sable envainado y vestido con levita militar, charreteras, pantalón, cinturón con hebilla cuadrada y tahalí. Su padre fue el responsable de concretar este propósito con la ayuda de Adolfo de María que era un funcionario del gobierno de Roca con cierto poder de persuasión sobre el mandatario. De esta manera, De María escribió a Roca el 2 de noviembre de 1882 que:

¹⁶⁴ Sturgis, Alexander, Rupert Christiansen and Lois Oliver, *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London, National Gallery, 2006, pp. 7-41 y Jones, Stephen, "The Image of the Artist: The Influence of Italian Renaissance Sources on High Victorian Art", *RSA Journal*, v. 137, n. 5397, August 1898, pp. 565-576.

¹⁶⁵ Wasserman, Fabio, "La intervención de Mitre", *Entre Clío y la Polis. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Teseo, 2008, pp. 227-242.

El padre del escultor Cafferata me ha entregado dos fotografías de la estatua del General Belgrano, hecha por él, la que muy pronto llegará a esta capital, una para dar al gobernador Rocha y la otra al Señor Presidente de la República.

A más, el padre del escultor que, tiene por mí un aprecio y estimación para la que carezco de título, ha deferido a mi voluntad el disponer de la precitada obra. Y en virtud de esa autorización, me hago un honor en participar a Ud. que, si la estatua del General Belgrano (de 2 metros de alto) le agrada a Ud., dispondría gustoso desde este momento, a su favor, pidiéndole sí, el permiso para exhibirla al público.¹⁶⁶

Cafferata había considerado ofrecer esta escultura al gobierno nacional así como a Dardo Rocha en su rol de gobernador bonaerense con su centro administrativo asentado en La Plata desde mayo de 1882. La designación de Buenos Aires como capital del país determinó una serie de reformas urbanistas destinadas a proveerle de un aspecto monumental en sintonía con la voluntad centralizadora de Roca.¹⁶⁷ La ciudad dejada por Cafferata en 1877 contaba con la estatua ecuestre de Belgrano del francés Albert Carrier-Belleuse (1824-1887) que había sido inaugurada 4 años antes.¹⁶⁸ Por su parte, Cafferata pensó a Rocha como alternativa de las negociaciones con Roca convencido de las ventajas comerciales que Costa había conseguido ese mismo año al ser contratado como autor de 16 esculturas para las plazas de La Plata.¹⁶⁹ En este sentido, Cafferata no habría aspirado necesariamente a colocar su estatua en un sitio destacado de Buenos Aires o La Plata sino que habría deseado un destino menos ambicioso que le permitiese replicar ese encargo en otras provincias. La compra de copias de un mismo monumento instituida en Europa como una práctica habitual había sido repetida en Argentina con la estatua de San Martín (1862) de Louis-Joseph Daumas (1801-87) fundida sobre el

¹⁶⁶ Carta de Alfonso de María a Julio A. Roca. Buenos Aires, 2.XI.1882. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1256.

¹⁶⁷ Sobre las reformas edilicias del gobierno de Roca, véase Paula, Alberto S. J. de, “La arquitectura oficial...”, *op. cit.*, pp. 87-110.

¹⁶⁸ El monumento corrió a cargo de una comisión integrada por Manuel José de Guerrico, Enrique Martínez y Bartolomé Mitre. Cfr. María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007, pp. 42-43.

¹⁶⁹ González, Ricardo, “Del oropel a la nada...”, *op. cit.*

modelo de la hecha para Chile.¹⁷⁰ Asimismo, Cafferata habría impulsado su oferta animado por la demanda de estatuas de Belgrano existente en esa época en Buenos Aires si atendemos a la inaugurada en la localidad homónima en 1879 y la suscripción popular iniciada por la Sociedad de Fomento de Belgrano en abril de 1883 para la adquisición de otra.¹⁷¹

La pose de pie de Belgrano habría sido el resultado de las posibilidades técnicas y espaciales dispuestas por el escultor en su taller de Florencia para ejecutar un trabajo de tamaño mayor al natural. La persistencia de esta postura corporal en su producción artística posterior demostraría también que Cafferata no contó con los conocimientos necesarios para enfrentar los desafíos plásticos implícitos en la concepción de una figura ecuestre. Asimismo, las noticias recibidas desde Buenos Aires confirmaron al artista que la ciudad no contaba todavía con talleres ni mano de obra de pericia para la fundición en bronce de este tipo de empresas. Su estatua de Belgrano fue presentada en la Casa Bossi en abril de 1883. La exposición de este trabajo despertó cierto entusiasmo en Sixto Quesada quien enumeró sus aciertos compositivos:

Como ejecución, su factura es fácil, sin amaneramiento, tratada a planos cual corresponde a un monumento de esa naturaleza que debe verse a cierta distancia. La fisonomía está muy bien estudiada (...) pero parece que no ha dispuesto de un buen retrato al estudiarla, porque difiere algo de los que de éste conocemos (...).

El estudio del conjunto es muy justo, estando plantada la figura con toda naturalidad, sin ninguna clase de afectación; las proporciones son exactas, lo que da a toda la figura un carácter de verdad que la hace aparecer animada. Las manos y las piernas están muy bien modeladas (...).

En lo que notamos alguna deficiencia es en el torso, debido a que parece que el artista se ha servido mucho del maniquí para el estudio

¹⁷⁰ Sobre la copia de esta estatua de San Martín para otras provincias a partir de 1902, véase Corsani, Patricia, “Una antigua querella entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova: las reproducciones industriales del monumento al General San Martín”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 11, 2006-2007, pp. 43-61.

¹⁷¹ “Erección de la estatua de Belgrano”, *La Nación*, 7.XII.1879 y “Bellas artes. A propósito del proyecto de estatua del general Belgrano”, *La Nación*, 29.IV.1883.

del ropaje, lo que le ha hecho perder en parte el modelado interior, no diseñándose bien (...) el modelado de los músculos bajo el paño.¹⁷²

El gobierno de Roca fundió 2 copias de esta estatua en bronce en el Parque de Artillería que fueron inauguradas en Tucumán el 25 de mayo de 1884 y en Salta en una fecha similar (Fig. 32).¹⁷³ La puesta en valor de Belgrano como héroe de la Independencia formó parte del proceso de creación de una conciencia nacional impulsado por la dirigencia política en paralelo a la consolidación territorial del país. Este movimiento patriótico coincidió con el triunfo de la idea de ciudadanía promovida en Europa por François Guizot (1787-1874) quien postulaba a la nación como un conjunto de hombres que compartía una raza, una lengua y una historia comunes. De esta manera, el fomento de la inmigración europea como instrumento indispensable para la expansión económica local había avivado la necesidad de la construcción de un imaginario social argentino.¹⁷⁴ A inicios de la década de 1880, el empleo de los monumentos como herramienta pedagógica afín a este objetivo se enfrentó a las limitaciones impuestas en Buenos Aires por el número reducido de artistas y la falta de talleres para ejecutar empresas de esa envergadura. En este sentido, la escultura de Belgrano visibilizó a Cafferata como una alternativa a los estatuarios europeos pero su presencia como único artista argentino capaz de trascender el anonimato de la actividad escultórica no le permitió ejercer la presión necesaria para imponer su nombre entre las comisiones de homenaje.

La efigie de Belgrano fue el primer monumento de un escultor argentino en emplazarse en el país. El siguiente trabajo de envergadura de Cafferata fue la estatua de Guillermo Brown inaugurada el 2 de febrero de 1886 en la localidad homónima de la provincia de Buenos Aires (Fig. 33).¹⁷⁵ Su realización fue impulsada por una comisión formada en 1883 para continuar la actuación de una agrupación anterior, en funciones

¹⁷² “Bellas artes. A propósito del proyecto de estatua del general Belgrano”, *La Nación*, 29.IV.1883.

¹⁷³ Sobrero de Vallejo, Nanzi, *Iconografía belgraniana*, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 1999, pp. 110-112.

¹⁷⁴ Bertoni, Lilia Ana, “La escuela y la formación de la nacionalidad, 1884-1890”, en *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 41-77.

¹⁷⁵ La comisión se conformó con Mariano Cordero, Delfín Huergo, Mariano Demaria, Santiago B. Gahan, Ernesto Pellegrini y Esteban Adrogué. El monumento se construyó con los fondos recaudados por esta agrupación y un aporte de dinero dado por la comisión de homenaje del monumento a Adolfo Alsina. Cfr. *El Almirante Guillermo Brown. Fundación del pueblo que lleva su nombre. Antecedentes de la erección de su estatua y operaciones navales de la República Argentina por él dirigidas (1813-1828)*, Buenos Aires, Stiller & Laass, 1886, pp. IX-XIV.

en 1878, que había encargado la elección de su artífice a Pablo Mantegazza. Este médico italiano (1831-1910) se encontraba de regreso en Florencia después de su contratación en Buenos Aires en 1857 para dictar la cátedra de historia natural en la Facultad de Matemáticas. Sin embargo, los ecos de la premiación de *El esclavo* en la Exposición Continental inclinaron a la comisión a escoger a Cafferata. El escultor entró en tratativas con Mantegazza para realizar el monumento diseñado por José Canale. Este arquitecto había planeado la obra auxiliado por sus conocimientos de la localidad como miembro del comité que había intervenido en su organización urbanística desde su fundación en 1874. En este sentido, la designación de Cafferata como autor de la efígie de Brown significó su reconocimiento público como estatuario en el país pero su subordinación a una idea ajena demuestra las limitaciones que deberían superar sus sucesores. En todo caso, la imposición de la propuesta de Canale no conformó una excepción si consideramos que Costa debió ejecutar el monumento a Lavalle de acuerdo al modelo de Blanes. Finalmente, la estatua en bronce de Brown consistió en una figura de pie, ubicada delante de un cabrestante y una bandera, la cabeza descubierta, vestido con uniforme militar y un tahalí, una mano con la espada desenvainada y la otra señalando el suelo.¹⁷⁶

Cafferata regresó a Buenos Aires en 1885.¹⁷⁷ El artista participó en la exposición abierta el 23 de junio de 1887 en el antiguo edificio de la Bolsa de Comercio con un busto en mármol de la República, *El esclavo* y la estatua de Juan Lavalle de tamaño mediano (Fig. 34-35).¹⁷⁸ La muestra contó con 231 pinturas de artistas argentinos y europeos cedidas en préstamo por sus propietarios con firmas como Ballerini, Della Valle, Giacomo Favretto, Ignacio Manzoni y Telemaco Signorini. Frente a este número significativo, las esculturas se limitaron a las 5 de origen italiano facilitadas por los coleccionistas locales, las de Cafferata y *Un indio* y *Una india* del veneciano Víctor de Pol de paso por la ciudad.¹⁷⁹ La figura de Lavalle fue concebida de pie, la cabeza descubierta, vestido con traje militar, una pierna adelantada respecto a la otra y la mano

¹⁷⁶ El monumento llegó a la Argentina en el vapor Príncipe el 9 de setiembre de 1885. Cfr. Ibídem. Respecto a la descripción del monumento, cfr. Arguindeguy, Pablo y José Bamio, *Guillermo Brown. Iconografía*, Buenos Aires, Instituto Browniano, 1996, pp. 82-83. Véase también Carocci, G, “Di una Statua colossale dell’ammiraglio Brown di Francisco Cafferata”, *Arte e storia*, Firenze, a. III, n. 37, 14.IX.1884, p. 293.

¹⁷⁷ Respecto al regreso de Cafferata al país, cfr. *El arte de los argentinos*, op. cit.

¹⁷⁸ “La exposición de Bellas Artes”, *El Diario*, 24.VI.1887. Por su parte, el busto de la República y una copia en bronce de Juan Lavalle se conservan en el MHN con el inv. n. 1882 y 2255 respectivamente.

¹⁷⁹ Las esculturas expuestas fueron *Andrómeda* y *Rebeca* de Doménico Menconi, propiedad de J. Pacheco; *Golpe de viento* y *La Seductora* de Pascual Romanelli, propiedad de A. Ocampo; y *Los negocios van mal* de Pietro Cheloni, propiedad de A. Ocampo.

izquierda apoyada en una espada envainada. La ausencia de la capa en su brazo izquierdo no nos impide advertir la similitud existente entre esta composición y la de Costa subrayada por el gesto de la mano que en ambos casos intenta garantizar la calma del observador.¹⁸⁰ La estatua de Costa había sido emplazada en la plaza Lavalle en 1884 a la mirada de los transeúntes hasta su inauguración definitiva 3 años después.¹⁸¹ La decisión de Cafferata de modelar a Lavalle siguiendo a Costa habría respondido a su interés por conseguir el encargo oficial de alguna provincia que hubiese querido contar con este militar en su panteón patrio a un precio menor al exigido por el italiano.

El año 1889 significó la aparición de Cafferata en el diccionario biográfico editado por Ángel de Gubernatis en Florencia.¹⁸² La publicación de su nombre representó la consolidación de su posición social como escultor en la ciudad que lo había recibido en su adolescencia. La última noticia tenida sobre la actuación de Cafferata en Buenos Aires fue su participación en la comisión encargada de proyectar el plan general de ornamentación de la plaza de Mayo. La primera reunión de sus miembros aconteció el 1 de abril de 1890.¹⁸³ Su desempeño resulta incierto aunque sabemos que había postergado sus sesiones hasta la definición de los planos del monumento a la Revolución de Mayo que Andrés Lamas (1817-1891) pretendía obsequiar a la Municipalidad para colocarse en ese sitio.¹⁸⁴ El suicidio de Cafferata el 28 de noviembre de ese año constituyó el cierre a una etapa de desilusiones profesionales desde su regreso al país donde los encargos habrían escaseado y los interlocutores artísticos habrían disminuido.¹⁸⁵

De esta manera, la carrera de Cafferata llegó a su final. No obstante, su actuación conllevó la instalación de las primeras estatuas en el país ejecutadas por un escultor argentino. Esta disrupción en relación a la nacionalidad de los autores contratados hasta entonces para las empresas de esa envergadura abriría la posibilidad a sus sucesores de competir por los encargos locales con los artistas residentes en el extranjero. Por el

¹⁸⁰ Carta de Juan Manuel Blanes a Bartolomé Mitre. Montevideo, febrero de 1885. Citada en . Citada en *Lavalle y su posteridad...*, *op. cit.*, pp 4-6.

¹⁸¹ Magaz, María del Carmen y María Beatriz Arevalo, *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 1985, p. 54.

¹⁸² Gubernatis, Ángel de, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1889, pp. 82-83.

¹⁸³ La comisión fue presidida por Pablo Blot, ingeniero de la Municipalidad de Buenos Aires, e integrada por Emilio Agrelo, Eduardo Costa, Eduardo Shübech y Benjamín Zorrilla. “Noticias. Ornamentación de la Plaza de Mayo”, *La Nación*, 2.IV.1890.

¹⁸⁴ “La Pirámide. Monumento de Mayo”, *El Tiempo*, 23.I.1899.

¹⁸⁵ Cafferata se suicidó de un tiro en la cabeza. Cfr. Certificado del Registro Civil de la Ciudad de Buenos Aires. Firmado José Pittalaga. Buenos Aires, 8.VII.1896. AGN, Fondo Sucesiones, leg. 5319.

contrario, la venta de sus esculturas en el circuito comercial de Buenos Aires no resultó alentadora si consideramos que la mayoría de éstas fue donada al Estado por su madre una vez consumado su suicidio.¹⁸⁶ Acaso, el público local no estuvo preparado para recibir su producción en un ambiente artístico dominado por los escultores italianos que habían logrado satisfacer las expectativas de la clientela burguesa. Esta situación contrastó con la inclusión de su nombre en el diccionario biográfico editado por De Gubernatis puesto que representó una instancia de consagración internacional para sus aspiraciones artísticas. Por otro lado, la utilización del joven de modelos compositivos en circulación en Florencia para dar origen a sus obras evidenció un modo de concebir la creación artística compartido por los artífices europeos desde mediados de esa centuria. Además, Cafferata fue el primer escultor argentino en cimentar ese papel mediante una producción de personajes considerados típicos de la historia del país como el esclavo o heroicos como Lavalle. En suma, su asistencia a los talleres de aquellos que marcaron la escena educativa italiana y su rebeldía ante la tradición artesanal de Buenos Aires fueron los rasgos que destacaron a Cafferata como un artista moderno.

¹⁸⁶ Las esculturas ofrecidas por su madre al Estado fueron *El esclavo*, el busto de la República en mármol, *Cabeza de soldado* en bronce, *La época triste*, *El Giotto*, *El genio de San Martín*, *Una Dolorosa*, *Soldado argentino*, *Estudio de negro*, *Estudio de negra*, un busto de José Esponceda, un busto de Sarmiento, otro de ese político en mármol, Bernardino Rivadavia sentado, Mariano Moreno de pie, Juan Lavalle en bronce, un medallón de Manuel Belgrano y el proyecto del monumento a Falucho. Cfr. Carta de Julia Multeado de Cafferata al Congreso de la Nación. Buenos Aires, 7.VI.1897. Expediente N° 45 del 8 de junio de 1897. ACDN. Véase también Corsani, Patricia, “El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo de Bellas Artes”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 247-253.

Capítulo 2

Inmigración, indios y esculturas en la conformación artística de Buenos Aires: Lucio Correa Morales (1874-1905)

El suicidio de Francisco Cafferata el 28 de noviembre de 1890 dejó a Lucio Correa Morales como único escultor argentino en Buenos Aires. Este último había sido su compañero en Florencia a donde había llegado algunos años antes para estudiar con uno de los maestros que después guiaría al joven. El carácter de precursor otorgado a su figura por Eduardo Schiaffino en *La evolución del gusto artístico* (1909) posicionó a Correa Morales como el primer escultor argentino, junto a Cafferata, en la historiografía local.¹ Esta caracterización nos impone pensar que Correa Morales irrumpió en un ambiente artístico en formación donde las diferencias entre la actividad escultórica y la práctica artesanal resultaban difusas. Por su parte, la ausencia de documentación que nos permita verificar la existencia de otros escultores argentinos con una producción sostenida en el tiempo nos obliga a tomar como viable la calificación de Schiaffino. Su formación académica, la calidad de su producción, la permanencia de su nombre en la opinión pública de la época y la venta de sus trabajos con cierta frecuencia son las particularidades que lo diferenciaron de sus connacionales. En este sentido, el eje central de estudio del capítulo será la figura de Correa Morales para recuperar la importancia de su actuación a fines del siglo XIX y principios del siguiente como promotor de la escultura argentina en Buenos Aires.

El objetivo es desentrañar el recorrido artístico de Correa Morales para reponer las razones que hicieron a la historiografía designarlo como el primer escultor argentino. El estudio de su actuación nos resulta fundamental para entender que él se desarrolló en coincidencia con las ideas estéticas en vigencia en Europa en esa época. Sus elecciones acerca de la ciudad de formación y los temas de sus producciones nos posibilitarán dimensionar la importancia de su posición social como escultor en Buenos Aires. En este sentido, su decisión de asentarse en Florencia nos habilita a examinar las metrópolis italianas como centros de estudio preferidos por los estudiantes de todas las nacionalidades a fines de la centuria. En segundo lugar, su asistencia a la Exposición Continental de 1882 con una escultura de un indio nos resulta reveladora para analizar los motivos que lo empujaron a escoger este sujeto social erradicado de la vida

¹ Canale, Godofredo E. J. (comp.), “Los precursores”, en Schiaffino, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, pp. 77 y sgtes.

argentina. Esta obra se titulaba *El Plata*. Entonces, ¿Por qué presentar esta imagen cuando las campañas militares habían logrado someter al indio con el fin de expandir las tierras fértiles para una económica agropecuaria? ¿Cuáles fueron las fuentes para su representación? ¿Qué fortuna crítica alcanzó la escultura exhibida en ese certamen? ¿Significó una diferencia con la producción anterior sobre este mismo tema? Estos interrogantes los responderemos a partir de la concepción del indio articulada por la clase política en el imaginario social de Buenos Aires en esos años. Un punto central será detenernos en la relación de Correa Morales con los naturalistas argentinos Eduardo Holmberg y Francisco P. Moreno que eran sus primos. También tendremos en consideración la producción artística vinculada a la temática indígena ejecutada en Europa durante esta creación de la escultura de Correa Morales.

Este capítulo plantea su cierre temporal en 1905. Ese año fue la fecha de realización de su última escultura de envergadura sobre el tema de los indios. En este sentido, otro punto central será el estudio de los encargos de monumentos comisionados a Correa Morales en el período abarcado. En primer lugar, abordaremos la estatua de Falucho. Esta obra nos permitirá examinar la elección efectuada por la dirigencia política de los personajes a inmortalizar en el espacio público de Buenos Aires para construir un imaginario nacional frente a la extranjerización generada por la inmigración europea. La construcción de la imagen de ese soldado negro fue un ejemplo de los debates de la época en torno a las figuras que debían convertirse en modelos de virtud moral para estimular el sentimiento de pertenencia de una población heterogénea.² Por su parte, la estatua de Juan N. Madero nos habilitará a profundizar en las dificultades que representó la ejecución de un trabajo de grandes dimensiones para las posibilidades de la época. Por lo general, las ambiciones de las comisiones no se ajustaron a los recursos económicos con que disponían. También nos permite considerar sus condiciones de producción en una ciudad donde los talleres de fundición preparados para afrontar este tipo de empresas eran muy pocos. De esta manera, nuestros interrogantes serán ¿Por qué elegir a un escultor argentino? ¿Qué beneficios reportaba a Correa Morales convertirse en autor de esos monumentos? ¿Sólo económicos? ¿Eran estrategias de posicionamiento público de su nombre como artista?

Un último aspecto de este capítulo será el estudio de los monumentos que antecedieron a las incitativas de Correa Morales. Este tipo de trabajos resultó escaso en

² Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas...*, op. cit., pp. 255-288.

Buenos Aires. Las únicas experiencias de magnitud a inicios de la década de 1870 fueron las estatuas ecuestres de José de San Martín y Manuel Belgrano si descontamos la Pirámide de Mayo colocada en la plaza homónima en 1811. De esta manera, alimentaremos nuestro análisis con el estudio de la contratación de trabajos que despertaron el interés de la opinión pública de la época. Éstos fueron los dedicados a las víctimas de la fiebre amarilla de 1871 del cual desconocemos su autoría y a Adolfo Alsina efectuado por el francés Aimé Millet en 1881. Este último llamó la atención de la prensa escrita por 2 motivos. En primer lugar, la pose dada a la figura de ese estadista argentino. Cabe señalar que el valor de la representación de las imágenes será abordado también con la maqueta del monumento al Himno Nacional Argentino presentada por el italiano Juan Ferrari en la Exposición Continental. En segundo lugar, la ejecución de la efigie de Alsina por un artista extranjero. La contratación de estatuarios radicados en el exterior como autores de estas empresas fue la modalidad convenida al cierre de esa centuria. Sin embargo, algunas voces asomaron para reivindicar el papel de los artistas establecidos en Buenos Aires. Ello no significó necesariamente la revalorización de los escultores argentinos sino de los que se encontraban actuando de manera destacada en la ciudad como Camilo Romaine. El abordaje de este italiano nos servirá para rescatar su papel de importancia como retratista así como para revisar la influencia de la colonia de ese origen en la sociedad local a través de sus producciones y las exposiciones organizadas de manera privada.

1. Primeras experiencias monumentales en Buenos Aires en la década de 1870

Durante la década de 1870, el público de Buenos Aires presenció la inauguración de los monumentos a Manuel Belgrano y José de San Martín como homenajes a los actores principales de las guerras de liberación nacional. Previamente, la ciudad sólo contaba con la Pirámide de Mayo ejecutada por el alarife Francisco Cañete que había sido emplazada el 25 de mayo de 1811 en la plaza homónima para conmemorar los hechos revolucionarios del año anterior. Esta construcción había sido modificada en 1857 con la incorporación de la estatua de *La Libertad* del francés Louis Joseph Dubourdieu en su cima y las alegorías de *La industria*, *El comercio*, *Las ciencias* y *Las artes* de su autoría en los ángulos de su base.³ A principios de 1872, una iniciativa

³ Louis Joseph Dubourdieu se estableció en América del Sur entre 1851 y 1853. Otra de sus empresas en suelo argentino fue el bajorrelieve del frontis de la Catedral de Buenos Aires. Sobre la construcción de la

oficial contempló que esta estructura arquitectónica fuese pintada al óleo a imitación del mármol blanco, las guirnaldas que decoraban sus lados fuesen recubiertas de verde, la figura que la coronaba recibiese un revestimiento dorado y las restantes fuesen bronceadas.⁴ En el primer trimestre de 1878, los rumores de la futura ejecución de una estatua dedicada a Adolfo Alsina constituyeron el escenario propicio para que los artistas activos en Buenos Aires pudiesen disputar la contratación de un encargo que les permitiera rivalizar con los estatuarios europeos. Sin embargo, la capacidad técnica de los talleres de fundición de la metrópoli no garantizó el éxito de este propósito puesto que los monumentos realizados hasta inicios de 1870 para ese destino se habían reducido a figuras de argamasa o bustos de mármol colocados sobre pedestales elevados.

Amén de la figura de América en la plaza Miserere, otro ejemplo de los monumentos construidos en Buenos Aires durante esa década fue el dedicado a las víctimas de la fiebre amarilla de 1871 en el Cementerio del Sur (Fig. 1). Este predio funcionó con continuidad de fines de 1867 a 1872 para satisfacer la demanda de enterramiento de los fallecidos a causa de esa enfermedad.⁵ El monumento honró a los hombres que habían muerto sacrificados por el bien común de la ciudad durante el socorro brindado a los enfermos de esta epidemia ante la huida de los funcionarios municipales y médicos.⁶ La Municipalidad había encargado su realización el 12 de octubre de 1872 al ingeniero Laurentino Sienra Carranza con la indicación de incluir la inscripción “murieron víctimas del deber y de la caridad por auxiliar y salvar a sus semejantes en la epidemia de 1871”.⁷ La obra consistió en un pedestal hexagonal con un remate menor de igual forma sobre el cual se colocó un grupo escultórico de terracota formado por una matrona sosteniendo un bebé desnudo y colocando una rodaja de pan en la mano de un niño de pie a su lado.⁸ Su autor nos resulta desconocido. Su deterioro por culpa de la precariedad del material de construcción movió al intendente Torcuato

Pirámide de Mayo, véase Zabala, Rómulo, *Historia de la Pirámide de Mayo*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962.

⁴ “Correo del día. Esa pirámide”, *La Tribuna*, 20.IV.1872.

⁵ Sobre la epidemia de fiebre amarilla y sus consecuencias, véase Ruiz Moreno, Leandro, *La peste histórica de 1871. Fiebre amarilla en Buenos Aires y en Corrientes*, Paraná, Nueva Impresora, 1949.

⁶ Galeano, Diego, “Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)”, *Salud colectiva*, Buenos Aires, v. 5 n. 1, enero-abril de 2009, pp. 107-120. Véase también Malosetti Costa, Laura, “Buenos Aires 1871: imagen de la fiebre civilizada”, *op. cit.*

⁷ *Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1872*, Buenos Aires, 1873, p. 267. El costo de realización del monumento ascendió a 50.000 pesos. Cfr. “Correo del día. Monumento”, *La Tribuna*, 14.V.1872.

⁸ Tamini, Luis B., “El monumento conmemorativo levantado por la Municipalidad en el Cementerio del Sud”, *La Nación*, 21.I.1878.

de Alvear a solicitar la intervención del ingeniero Juan Buschiazzo, jefe de la Oficina de Obras Públicas, el 16 de noviembre de 1881.⁹ El monumento habría recibido algún tipo de tratamiento pero su estado de destrucción impulsó a Alberto Larroque, presidente del Concejo Deliberante, a confiar la creación de uno nuevo en 1884 a esa misma dependencia municipal.¹⁰

Los talleres de fundición adaptados a los requerimientos técnicos de los monumentos surgieron a fines del siglo XIX impulsados por artífices extranjeros que repartieron su tiempo entre esta labor y la ejecución de una producción escultórica propia. Las guerras de independencia de Argentina habían activado el funcionamiento de empresas pasajeras que nacieron con premura para atender las necesidades bélicas del momento y desaparecieron con igual rapidez después de cumplir su objetivo. Emprendimientos como la Maestranza del Parque de Artillería requirieron educar a los obreros en el manejo de las herramientas y las maquinarias que hasta la década de 1860 combinaron la utilización del vapor y la energía animal como fuerza motriz.¹¹ Por su parte, la galvanoplastia fue introducida en Buenos Aires por Enrique North alrededor de 1847 para proteger la superficie de los daguerrotipos con una fina capa de oro. La iniciativa fue continuada por Tomas G. Helsby a causa de la partida de North del país en diciembre de 1849.¹² Asimismo, la Fundición Argentina de los hermanos españoles Francisco, Juan y Ramón Carulla se había especializado al promediar 1852 en la fabricación de arcos de aljibe, capiteles y adornos arquitectónicos.¹³ En este contexto, el escultor suizo Alejo Joris (1865-1951) se radicó en la ciudad en 1890 donde instaló un taller de fundición de esculturas que coincidió con la creación de trabajos propios como

⁹ Carta de Torcuato de Alvear a Juan Buschiazzo. Buenos Aires, 16.XI.1881. Citada en *Memoria del presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al ejercicio de 1882*, Buenos Aires, 1882, p. 473

¹⁰ Carta de la Intendencia a Alberto Larroque. Buenos Aires, 23.IX.1884. Citada en *Memoria de la Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires correspondiente a 1884*, Buenos Aires, t. II, 1885, pp. 259-261.

¹¹ Villanueva, Roberto, *Historia de la siderurgia argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2007, pp. 10-42.

¹² Becquer Casaballe, Amado y Miguel Ángel Cuarterolo, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense, 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983, p. 22.

¹³ *La Fundición Argentina. Demanda contra la provincia de Buenos Aires promovida por don Francisco Carulla, defendido por el doctor Francisco de la Fuente Ruiz*, Buenos Aires, 1881. Por su parte, una guía de artesanos extranjeros en Buenos Aires a mediados de la década de 1860 detallaba la existencia de 6 broncerías. Al respecto, podemos asumir que se dedicaban a piezas de dimensiones medianas. Estos negocios pertenecían a Francisco Carlin, Esteban Colin, Ángel de Guillermo, Domingo Hirth, Santiago Mark, Ignacio Osttoni y F. Solaris. Cfr. Pillado, Antonio, *Diccionario de Buenos Aires o sea Guía de forasteros*, Buenos Aires, 1864, p. 83.

los bustos de los militares Lorenzo Lugones (1896) y José V. Olavarría (1901).¹⁴ Un año antes, el artista italiano Pascual Fosca (1858-1929) había hecho lo propio impulsado por el prestigio que había alcanzado con su producción escultórica en la Exposición General Italiana de Turín de 1884 y la Exposición Nacional Artística de Venecia de 1887.¹⁵

2. El sello italiano en Buenos Aires: Camilo Romairone, Carlos Bordonetti y Antonio Brigante

A inicios de 1878, la ausencia de talleres especializados en la fundición en bronce de piezas de envergadura convenció a la comisión conformada para erigir el monumento a Adolfo Alsina de contratar su ejecución en el extranjero. Este jurisconsulto argentino (1829-1877) había trascendido en la esfera política por la construcción de una trinchera guarnecida por fortines para impedir el avance de los indios en la provincia de Buenos Aires.¹⁶ En este sentido, un cronista de *El Industrial* reprochó la decisión argumentando que:

Dícese que uno de los artistas aquí residentes ha informado a esa Comisión, que si bien tenemos artistas que pueden esculpir el modelo, faltan fundidores capaces de vaciar una pieza de las dimensiones requeridas al efecto.

(...)

Creemos que la falta de costumbre de fundir en el país grandes piezas ha contribuido a formar esa opinión desfavorable de nuestros fundidores y opinamos que la Comisión debe consultar a los mismos antes de negarles su capacidad.

Tampoco puede alegarse la falta de bronce, el Parque de Artillería tiene sobrados cañones inservibles que pueden suministrar material de sobra.

¹⁴ Sobre el busto de Lugones en Santiago del Estero, cfr. Bischoff, Efraín, *Leopoldo Lugones. Un cordobés rebelde*, Córdoba, Editorial Brujas, 2005, p. 228. Respecto al retrato de Olavarría, “Monumento al Coronel Olavarría”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 158, 12.X.1901, p. s./n.

¹⁵ Sobre la vida de Pascual Fosca, cfr. Giannelli, Enrico, *Artisti Napoletani Viventi. Pittori, scultori ed architetti*, Napoli, 1916, pp. 583-585. Respecto a su actuación en Argentina, cfr. De Estrada, Marcos, “Pascual Fosca. Un escultor olvidado”, *La Nación*, sección 3°, 12.XI.1978.

¹⁶ Sábato, Hilda, *Historia de la Argentina (1852-1890)*, op. cit., pp. 260-268.

En vista de los elementos que podemos disponer, no debe esa Comisión encargar la fundición de esa estatua al extranjero, sin antes tener el conocimiento de la imposibilidad de ejecutar ese trabajo entre nosotros.¹⁷

La comisión encabezada por Enrique Sánchez consideró conveniente contratar la ejecución de la efigie en bronce de Alsina a Europa y sacar a concurso la realización del soporte en mármol entre los artistas locales.¹⁸ Esta noticia impulsó a Camilo Romairone a idear una propuesta de monumento que lo presentase ante la sociedad como un potencial artífice del homenaje sin necesidad de la tarea engorrosa de delegar su hechura a un artista al otro lado del océano. Su proyecto consistió en un pedestal de planta octogonal sobre 3 escalones cuyos lados serían decorados por 4 bajorrelieves alusivos a un trofeo de guerra, la defensa de las fronteras, la Oficina de Cambio y la conciliación. De igual modo, su frente ostentaría una estatua de la República ofreciendo un ramo de olivo como símbolo de paz en referencia a la conciliación entre los partidos políticos de Buenos Aires impulsada en 1877 por Alsina.¹⁹ Esta figura femenina mostraría su brazo derecho recogido y el izquierdo apoyado sobre un pilar ocupado por un mapa como señal de su intención por resolver los problemas fronterizos del país.²⁰ En todo caso, el interés de Romairone por posicionarse como autor de la figura de Alsina después de su muerte se remontaba a marzo de 1878 con la exhibición en la Casa Burgos de su busto del político traspasado al bronce por Rosario Grande.²¹

La ejecución del monumento fue delegada a Aimé Millet a pesar de la existencia de escultores en Buenos Aires capaces de afrontar esta tarea con los mismos lenguajes plásticos en circulación en Europa.²² El prestigio de este artista francés (1819-1891), discípulo de David d'Angers, había sido confirmado en 1859 con el título de caballero

¹⁷ "Comisión directiva. Estatua a Alsina", *El Industrial*, 17.I.1878.

¹⁸ "Comisión directiva. Estatua a Alsina", *El Industrial*, 17.I.1878. Finalmente, el pedestal del monumento fue confeccionado por Aimé Millet. Cfr. Carta de Aimé Millet a Mariano Balcarce. París, 29.V.1889. MRREE, AHC, caja AH/0044.

¹⁹ Lettieri, Alberto, "Repensar la política facciosa: la conciliación de los partidos políticos de 1877 en Buenos Aires", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3º serie, n. 19, 1º semestre de 1999, pp. 35-80.

²⁰ "Monumento al Dr. Alsina", *El Industrial*, 23.V.1878.

²¹ "Noticias del día. Busto del Dr. D. Adolfo Alsina", *La Nación*, 19.III.1878. Cfr. "Variedades. La estatua al Dr. Alsina", *El Industrial*, 1.VIII.1878.

²² La estatua de Alsina de Millet arribó a Buenos Aires en torno al 22 de setiembre de 1881 en el vapor Don Pedro. Cfr. "La estatua de Alsina", *El Industrial*, 22.IX.1881.

de la Legión de Honor y en 1870 con su designación como profesor de la École des Arts décoratifs. Entre sus obras de calidad, podemos mencionar *Apolo*, *Poesía y Música* (1860-1869) para la Ópera de París y *Casandra buscando la protección de Palas Atenea* (1877) para el Jardín de las Tullerías. No obstante, su elección como autor de esta empresa fue reprochada por un cronista de *El Industrial* el 8 de agosto de 1878. La defensa de este reportero de los artífices locales a la par del impulso dado por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a la creación de un espacio social para la actuación de todos ellos se resumió de esta manera:

Los únicos que en este país pueden hacerse de dinero son los grandes charlatanes; estos con su sempiterna locuacidad embaucan a los pocos conocedores que calculan ante todo el precio que tal o cual trabajo les cuesta y asunto concluido; hacen cada garabato que asusta, pero no importa; ello es barato y hay mucho ornato; esto es lo principal.

(...)

La Comisión del monumento a Alsina y la Municipalidad, que no trepidamos en decirlo, entienden tanto de Bellas Artes como de hacer cucharas, guiados a falta de conocimientos prácticos por este rutinarismo inconsciente, tienen siempre en boca aquella frase sacramental *no hay aquí quien pueda ejecutar este trabajo* y sin más informes, creyéndose cada cual un *omnis sapientia* ordenan sea ejecutado en Europa aunque este sea de la más simple importancia.

Así por ejemplo: la refacción de la pirámide de Mayo (...) se ha tenido la infeliz idea de encomendar a Europa. (...) si bien es cierto que no pueden ser confiadas a mano del primer charlatán que se presente, no es menos cierto, que el Sr. Romairone como el Sr. [Pablo] Binder podrían haberlas ejecutado de un modo satisfactorio como lo ha probado el primero con el busto del Dr. Alsina.

Si persistimos en ese mal sistema, nunca tendremos aquí ni arte ni artistas; los pocos que aun tenemos emigrarán por falta de trabajo y estaremos siempre a merced del extranjero.²³

²³ “El arte en Buenos Aires”, *El Industrial*, 8.VIII.1878.

Asimismo, los lectores de *El Industrial* se anoticiaron el 18 de julio de 1878 sobre la exhibición del proyecto del monumento a San Martín de Romairone en la Casa Burgos.²⁴ Una comisión designada el año anterior con Mariano Acosta a la cabeza había asumido la tarea de repatriar los restos mortales de ese prócer desde Francia.²⁵ La reactivación del rumor de la construcción de un mausoleo para guardarlos había convencido a Romairone de aventajar a sus colegas mediante la concepción de una propuesta que lo posicionase como autor de esta empresa. La realización de este sepulcro había sido difundida en Europa a mediados de 1876 por Luis A. Tamani quien pertenecía a un comité municipal que desaparecería al entrar en funciones la comisión a cargo de Acosta.²⁶ La mención periodística de los nombres de Albert Carrier-Belleuse y Antonio Tantardini como posibles creadores de esta obra impulsó a un reportero de *El Industrial* a reclamar que se priorizase a los artistas locales:

¿Por qué? Porque en la República Argentina no hay estímulo para las artes y menos para los artistas.

(...)

¡El artista de vocación cuánto sufre!

(...)

Hoy se procura levantar un monumento al General San Martín.

¡Ah! Si nuestro héroe pudiera comunicar sus pensamientos, nos diría que preferiría que sus cenizas fecundasen el suelo de su patria antes que fuesen encerradas en una suntuosa urna construida fuera de su país.

¿Queremos consagrar la memoria de San Martín con un monumento eterno?

Hagámoslo pagando un tributo al primer objeto de sus sentimientos.

²⁴ “Variedades. Proyecto de monumento al General San Martín”, *El Industrial*, 18.VII.1878.

²⁵ La comisión designada por el gobierno de la provincia de Buenos Aires el 11 de abril de 1877 fue integrada por Salvador María del Carril, Manuel de Escalada, Félix Frías, Martín de Gainza, Ricardo Lavale, Antonio Malaver, Manuel Montes de Oca, Enrique Perisena, Aurelio Prado y Rojas, Luis Sáenz Peña, Carlos Saravia y Julio de Vedia. Por su parte, el cuerpo embalsamado de San Martín llegó a Buenos Aires el 28 de mayo de 1880 en el buque de guerra Villarino. Cfr. Bedoya, Jorge, *El Mausoleo del General San Martín*, Buenos Aires, Museo de la Casa de Gobierno, 1975, pp. 15-16.

²⁶ “El mausoleo a San Martín”, *La Prensa*, 25.IV.1876. Este comité fue designado por la Municipalidad de Buenos Aires para recaudar los fondos necesarios para el traslado de los restos mortales de San Martín. Sus integrantes eran Santiago Estrada, José P. de Guerrico, Martín J. Iraola y Narciso Martínez de Hoz.

Constrúyase con los materiales argentinos y entonces se cumplirá con religioso respeto su último deseo; *legar a su patria sus cenizas inmortales*.²⁷

Romairone ideó una pirámide trunca apoyada sobre un zócalo colocado encima de unas gradas de mármol negro. Esta construcción sería ornamentada por 2 candelabros con antorchas en los ángulos de su frente y por 2 bajorrelieves en bronce de las batallas de Chacabuco y Maipo en sus costados. Un recinto en su interior guardaría los restos mortales. El umbral de su puerta mostraría la figura de la Argentina de pie, la mano izquierda sujetando una espada y la bandera del ejército de los Andes y la diestra extendiendo un ramo de olivo al genio de la guerra desfallecido a su costado. Varios atributos bélicos como el sable de San Martín decorarían el ático de la pirámide. En tanto, su cima presentaría una columna rota cubierta por un paño que dejaría ver un bajorrelieve con la efigie de este prohombre circulada por una serpiente mordeándose la cola en señal de eternidad. Esta columna estaría flanqueada a la izquierda por la figura de Chile reclinada en su base, el escudo nacional asido en una mano y una corona de laurel tenida en la otra. Esta alegoría estaría acompañada por un cóndor con las alas desplegadas y un ramillete de vegetación de las montañas en su pico para ser ofrecido como tributo a San Martín. El lado derecho de la columna se completaría con la escultura de Perú. Ésta se trataría de una mujer con una mano levantando una cadena rota en referencia a la libertad de las 3 naciones y la otra apoyada sobre un haz romano en símbolo de la unión y la fuerza.²⁸

La ejecución del mausoleo fue adjudicada a Carrier-Belleuse el 16 de setiembre de 1878. Este escultor francés ideó un pedestal coronado por un sarcófago y rodeado por las esculturas de Argentina, Perú y Chile (Fig. 2). La obra fue emplazada en el centro de la capilla de Nuestra Señora de la Paz de la Catedral de Buenos Aires.²⁹ Su construcción sería efectuada por el arquitecto que resultase vencedor en el concurso convocado en octubre de ese año. Las bases de la competencia establecían también la colocación en ese recinto de una verja perimetral en hierro forjado y un altar en mármol

²⁷ “Variedades. Proyecto de monumento al General San Martín”, *El Industrial*, 18.VII.1878. Sobre la mención a estos artistas, cfr. “El mausoleo a San Martín”, *La Prensa*, 17.IV.1877.

²⁸ “Variedades. Proyecto de monumento al General San Martín”, *El Industrial*, 18.VII.1878.

²⁹ “El mausoleo a San Martín”, *La Nación* 20.IX.1878. Sobre la construcción del mausoleo de Carrier-Belleuse, cfr. Bedoya, *El Mausoleo del General San Martín*, op. cit., pp. 21 y sgtes.

destinado a la imagen de Cristo.³⁰ Romairone continuaría vinculado a esta empresa ya que la comisión había decidido contratarlo para realizar uno de los bajorrelieves en bronce que ornamentarían el friso de la capilla pero jamás se concretaron. Su trabajo tampoco fue concluido debido a la objeción hecha a las patas de uno de los caballos de la escena por el sueco Enrique Aberg quien integraba la comisión en representación del Departamento Nacional de Obras Públicas. La puesta en duda de su capacidad para concretar el bajorrelieve impulsó a Romairone a validar su prestigio mediante la opinión del médico Juan Agustín García, los historiadores Ángel Carranza y Andrés Lamas y algunos miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes como Leonardo Pereyra. La enumeración de estos nombres evidenció la necesidad de Romairone de confirmar su posición social de escultor a través de la demostración de su vinculación a un círculo de intelectuales con antecedentes suficientes para avalar su actuación artística. En este sentido, Romairone escribió a Acosta el 10 de mayo de 1880 para lamentarse de la actitud de Aberg:

Es para mí de tal magnitud el incidente producido que no he podido menos que caer bajo la influencia de un amargo desencanto (...).

En el mes de Julio (...) me decía el Sr. [Guillermo] White: “La Comisión tiene especial interés en que esta obra sea proyectada y ejecutada por un artista que como Ud. (...) se ha distinguido por los trabajos que ha ejecutado”.

Y en nota del presente mes se dirige el mismo Sr. diciéndome en términos que me deprimen, que me acuerda cuarenta y ocho horas para deshacer el trabajo, porque no es posible ejecutarlo.

(...)

La causa del incidente ha sido por una de las patas de un grupo de caballos en el bajorrelieve. Se me dijo por el Sr. Aberg que ella era defectuosa, y sin embargo de no creerlo yo así, la modifiqué a su gusto, no obstante sus expresiones y ademanes que me ofendían como artista y caballero.

(...)

³⁰ “Concurso público”, *El Industrial*, 7.XI.1878.

Debo decir (...) que mi desencanto y asombro crece tanto más, cuanto que mi trabajo (...) ha sido examinado por los artistas [Francisco] Romero, [Martín] Boneo, (...) [Alfredo] Paris, y los escultores [F.] Beaugrand, Binder, [Vicente] Cariello (...). Esto me alentaba (...) para seguir en este suelo hospitalario, pues el artista necesita del estímulo para resistir a las privaciones de una vida modesta.

(...)

Por último (...) yo me comprometo a que en un mes quedará terminada la parte de escultura que se me ha encomendado.³¹

La elección de artífices activos en Europa para ejecutar los monumentos a inaugurarse en Argentina fue una práctica generalizada en la época que atestigua el lugar marginal que las comisiones reservaron a los escultores de Buenos Aires. Asimismo, el prejuicio de los responsables de estos homenajes acerca de la inmadurez artística del país impidió que los escultores locales se alzasen con algún encargo que les posibilitase confirmar públicamente la valía de sus cualidades plásticas. Por su parte, la complejidad compositiva del proyecto de Romairone nos permite afirmar que los artistas de Buenos Aires gozaron de una erudición simbólica capaz de habilitarlos a competir con los estatuarios europeos si las comisiones hubiesen confiado en su capacidad creativa. La originalidad de Romairone de seleccionar un cóndor como animal autóctono de la cordillera de los Andes cruzada por San Martín en su campaña libertadora evidenció la carga de sentido depositada en las imágenes por los escultores interesados en convertirse en creadores de los monumentos argentinos.³² La riqueza significativa de este motivo o del genio de San Martín en referencia a su ímpetu combativo opacó la composición de Carrier-Belleuse dominada por 3 figuras femeninas que conseguirían diferenciarse entre sí por sus atributos.³³ Del mismo modo, la

³¹ Carta de Camilo Romairone a Mariano Acosta. Buenos Aires, 10.V.1880. AGN, Fondo Museo Histórico Nacional, leg. 54, doc. 9105.

³² Rojas Mix, Miguel, "El imaginario nacional latinoamericano", en Colom González, Francisco (dir.), *Relatos de nación. La construcción de identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 1178-1198.

³³ La figura de Argentina de Carrier-Belleuse simboliza la preponderancia política del país con el atributo del gorro frigio. En tanto, la de Chile presenta unas espigas en la mano, algunos frutos esparcidos a sus pies y un ancla a su costado en alusión a la fertilidad de sus tierras y la navegación del océano Pacífico. Por último, la de Perú muestra una pica de minero para referir a la riqueza de metales de esa nación. Sobre este tipo de representaciones en América del Sur en el siglo XIX, véase Burucua, José E. y Fabián Campagne, "Los países del Cono Sur", en Annino, Antonio, Luis Castro Leiva y François Xavier Guerra (dirs.), *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 349-381.

apelación a la litografía de la batalla de Chacabuco (1819) de Theodore Géricault para elaborar el bajorrelieve en bronce a colocarse en el basamento del mausoleo demuestra que Carrier-Belleuse se ajustó a un repertorio visual avalado por la reputación de sus colegas en Europa (Fig. 3).³⁴ En definitiva, las esculturas de características clásicas o las escenas bélicas actuaron como lugares de memoria que los estatuarios en el extranjero intercambiaron sin discriminación entre sus encargos para sortear las limitaciones compositivas de los monumentos destinados a países cuyas historias desconocían.

Asimismo, la necesidad de dotar de un carácter histórico a estos monumentos alentó a los estatuarios contratados en Europa a sobrecargar de sentido a las imágenes de su autoría que circularon por suelo argentino.³⁵ Al contrario del aspecto clásico conferido por Carrier-Belleuse a su mausoleo, la estatua de Millet sobresalió por los gestos exagerados dados a la figura de Alsina (Fig. 4). El objetivo del artista fue exteriorizar la pasión que había movido a ese jurisconsulto durante su vida política.³⁶ La expresividad exacerbada otorgada a su mano izquierda fue descalificada por un reportero local mediante su comparación con el proyecto de monumento a Giuseppe Garibaldi (1871) de Mathurin Moreau para Dijon que jamás se realizó.³⁷ A modo de chanza, este cronista se refirió a la sorpresa que había significado para el público francés que ese revolucionario italiano hubiese sido concebido como si estuviese jugando a la morra. Al igual que ese juego, el movimiento de los dedos de Garibaldi parecía marcar un número que sus espectadores debían adivinar.³⁸ Esta opinión fue publicada en vísperas de la inauguración de la estatua de Alsina el 1 de enero de 1882 en la plaza de Retiro.³⁹ Su propósito fue reprochar la terquedad de las comisiones de

³⁴ Las litografías *San Martín ecuestre*, *La batalla de Chacabuco* y *La batalla de Maipú* fueron realizadas por Géricault en París en 1819 para satisfacer el encargo del militar francés Ambrosio Crámer (1792-1839) quien las comercializó en Buenos Aires a partir de 1820. Cfr. Del Carril, Bonifacio, "Theodore Géricault y sus retratos de San Martín", *Anales de la Academia Sanmartiniana*, v. 15, 1993, pp. 93-103.

³⁵ Malosetti Costa, Laura y Diana B. Wechsler, "Iconografías nacionales en el Cono Sur", en Colom González, Francisco (dir.), *op. cit.*, pp. 1155-1175.

³⁶ "Noticias. La estatua Alsina", *La Patria Argentina*, 2.I.1882.

³⁷ Mathurin Moreau (1822-1912) propuso a la Municipalidad de Dijon en 1871 realizar un monumento a Garibaldi en recuerdo del auxilio prestado a esa región francesa en la guerra franco-prusiana concluida ese año. Su maqueta no despertó el interés de las autoridades y la iniciativa se pospuso hasta inicios del nuevo siglo cuando la estatua fue comisionada a Paul Auban. El monumento fue inaugurada el 16 de marzo de 1900. Por su parte, la documentación consultada no arrojó registros fotográficos del proyecto de Moreau. Véase Cohen, William, "Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France", *Comparative Studies in Society and History*, July 1989, n. 3, v. 31, p. 504.

³⁸ La morra es un juego entre 2 personas que consiste en decir un número menor a 10 mientras se indica otro con la mano. El ganador es quien adivina el número señalado con la mano.

³⁹ Una copia en bronce de la estatua de Alsina de menores dimensiones a la definitiva fue presentada por Millet en el Salón de París de 1881. Cfr. Jouin, Henry, *La Sculpture aux salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, 1884, p. 29.

encargar al extranjero los homenajes tributados en el país a pesar de los resultados desalentadores alcanzados en algunas ocasiones.⁴⁰ De esta manera, el periodista expresó su parecer recurriendo al supuesto diálogo sostenido por 2 transeúntes frente al monumento a Garibaldi. Esta conversación publicada aparentemente en *Le Figaro*, cuyo número no hemos podido localizar, le sirvió para adjudicar cierto grado de autoridad a su descontento por la efigie de Alsina:

¿Cómo podría ponerse un artista que vive en un taller de París, qué no ha oído hablar de la República Argentina en la vida, o que no ha oído hablar de ella sino para formarse al respecto las ideas más singulares, de interpretar correctamente, de traducir por medio de líneas, de hacer revivir el alma tan ardorosa, tan fogosa, tan firme y tan sencilla y buena, para decirlo todo en una sola palabra: tan notablemente criolla de Adolfo Alsina?

(...)

Hemos leído hace algún tiempo en el *Figaro* una apreciación de dos transeúntes parisienses delante de la estatua [de Garibaldi], que había sido puesta en exhibición en un paseo público. Bajo su forma liviana y familiar, expresa perfectamente la impresión que debe hacer sobre un hombre dotado de sentimiento artístico:

-¿Qué es esto?, exclama uno de los transeúntes.

-¿No lo ves?, contesta el otro. Es Garibaldi jugando a la morra.

Hay algo de Garibaldi, es cierto, no del Garibaldi verdadero, del Garibaldi de Caprera, tal como es carne y hueso, sino del Garibaldi teatral de las imaginaciones populares.

El escultor [Millet] ha querido hacer un tribuno, y como no conocía al tribuno que debía representar, ha hecho un tribuno cualquiera, el tribuno banal sin individualidad, que puede ser Alsina o Garibaldi, el tipo convencional del tribuno.

Y como ha tenido cierta vergüenza de la banalidad de esta interpretación, como ha querido corregirla con algo más original, y que ninguna originalidad verdadera manada del corazón se le ocurría,

⁴⁰ “Estatua del Dr. Alsina”, *La Nación Española*, 1.I.1882.

sucede que su tribuno juega a la morra, tal es el movimiento del brazo y la crispación de los dedos, rebuscados, de una falsa violencia, e ininteligibles.⁴¹

En paralelo a la contratación de estatuarios radicados en el extranjero para las empresas monumentales, el escenario cultural de Buenos Aires continuó dominado por los artistas italianos. Esta colonia costó la construcción de un pabellón en la intersección de las calles Cerrito y Juncal para mostrar los productos artísticos e industriales de sus miembros instalados en el país.⁴² Esta exposición abierta del 21 de marzo al 8 de mayo de 1881 contempló la participación de Alejandro Biggi (1858-1928) quien se había establecido un año antes en Rosario.⁴³ En la ciudad santafesina, el escultor se destacaría por sus monumentos a la Constitución (1883) y a Garibaldi (1898).⁴⁴ La nómina de premios consignó la entrega de una medalla y un diploma a Cremina por una chimenea en mármol, Francesco Garelo por una escultura de tamaño natural, Salvador Mussolino por sus trabajos en madera y Romairone por sus retratos.⁴⁵ En la rotonda central del edificio, Romairone expuso un grupo escultórico del genio de San Martín, 2 bocetos de monumento en tierra greda, otro en yeso y 4 bustos en yeso, 2 en mármol y otro en tierra greda de José María Gutiérrez, Rivas, Domingo F. Sarmiento, Vélez Sarfield y Víctor Manuel II.⁴⁶ La asistencia de Julio A. Roca en la inauguración del evento sirvió a *La Nación* para mofarse de las tensiones que dominaban la relación

⁴¹ “La estatua de Alsina”, *La Patria Argentina*, 10.I.1882.

⁴² “Noticias. Exposición obrera italiana”, *La Patria Argentina*, 21.III.1881; “La exposición italiana”, *La Nación*, 31.III.1881 y “Exposición obrera italiana”, *La Patria Argentina*, 22.IV.1881. Cfr. también Fridman, Silvia y María de las Mercedes López, “Un aporte de la colectividad italiana a la Argentina: la exposición industrial italiana”, en *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina...*, op. cit., v. IV, 1983, pp.435-446.

⁴³ Alejandro Biggi estudió en la Academia de Bellas Artes de Carrara. Entre sus obras, podemos mencionar la decoración de las tumbas de las familias Berisso y Solari en el Cementerio de la Recoleta, la del padre de Marcos Avellaneda para otra necrópolis y la de la familia Ledesma en Rosario. Cfr. Carta de Alejandro Biggi al presidente de la comisión del Centenario argentino de 1910. Buenos Aires, s./f. En Expediente N° 57-B-1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3616.

⁴⁴ Sobre el monumento a la Constitución, cfr. Sobrero de Vallejo, Nanzi, op. cit, pp. 108-109. Respecto al dedicado a Garibaldi, cfr. Ave, Gastone y Emanuela De Menna, *Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Tutela e valorizzazione di uno straordinario patrimonio culturale*, Roma, Gangemi Editore, 2011, p. 96.

⁴⁵ Otros participantes de la sección de escultura fueron Constantino Allegri con una urna de mármol negro, Antonio Allegri con una placa de mármol rojo y negro de las canteras de Azul, Vicente Cariello con un medallón y una escultura en yeso de Masaniello, Ceriano Cremona con una chimenea en mármol, Leopoldo Rucchi con una frutera de mármol y Vicente Scalfi con una cornisa de madera. “Lista degli espositori premiati nella 1° Esposizione Artistica Industriale Operaia Italiana”, *L’eco della Esposizione*, a. I, n. 25, 29.V.1881.

⁴⁶ “Exposición obrera italiana”, *La Patria Argentina*, 22.IV.1881. Sobre el grupo escultórico del genio de San Martín de Romairone, cfr. “Varias noticias. El genio de San Martín”, *El Industrial*, 2.IV.1881.

del mandatario con Sarmiento (1811-1888) quien había criticado su campaña militar contra los indios de 1879. En este sentido, el retrato de Sarmiento de Romairone fue usado como excusa para reprobar el comportamiento político de Roca mediante el descrédito de su presunta ignorancia sobre temas artísticos:

Se ha dicho que el general Roca no ha encontrado bueno el busto del señor Sarmiento; esto solo probaría dos cosas; una, o que el Presidente no se ha atrevido nunca a mirar de frente y sostenidamente al que fue su concoleja en el gabinete, o que es un mal fisonomista, lo que es una desventaja para el que ocupa un puesto de hombre de Estado y aspira a pasar por tal.

Justamente, el busto del señor Sarmiento es el mejor retrato ejecutado en Buenos Aires; es algo más que un retrato y pasará a la posteridad como el único bien hecho que hay del señor Sarmiento, entre los innumerables fotográficos, litográficos, grabados, al óleo, pastel, aguada y lápiz que han circulado o circulan, formando la larga serie de la “Iconografía de Sarmiento”, hasta ahora no formada y que podría ser la base de un curioso estudio sobre la caricatura involuntaria, entendiendo la caricatura en el sentido extenso que [J.C.] Lavater da a esta palabra.

Conste, pues, que Camilo Romairone ha brillado y brilla con sus retratos, colocando su nombre como el primero entre todos los de aquellos que se han dedicado hasta el día, en Buenos Aires, al arte difícil de vaciar la figura humana en imágenes de bulto.⁴⁷

Una nueva edición de este evento fue organizada en 1886 con la asistencia de Romairone quien mostró los bustos en mármol de Germán Burmeister, Carlos Gómez, Bartolomé Mitre, José Murature, Miguel Navarro Viola, Juan Pascual Pringles, Luis Py, Roca, Sarmiento y Benjamín Victorica. Los retratos de estos científicos y militares de Argentina convivieron con las esculturas de Giocondo Albertolli, Luis Bistolfi, Carlos Bordonetti, Victorio Bosetti, Antonio Briganti, Carlos Cascarini, José Dattoli, Aquiles

⁴⁷ “La exposición italiana”, *La Nación*, 31.III.1881. Sobre los retratos de Sarmiento en el siglo XIX, véase Román, Claurdia, “El emperador de las máscaras. Sarmiento en imágenes”, en Laera, Alejandra y Graciela Batticuore (eds.), *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2013, pp. 89-104.

Gandolfo, Salvador Mussolino, Quirici y Mercoli y Miguel Trotta.⁴⁸ Por su parte, la Exposición de Paraná abierta en 1888 apuntó a promover las conquistas culturales, económicas y tecnológicas del país.⁴⁹ El certamen contó con un surtido de artículos artísticos y tecnológicos como sellos y medallas de Rosario Grande (1843-1917) quien se desempeñaba como proveedor del Estado.⁵⁰ Este artífice italiano llegado al país en 1854 se formó en el taller de Pablo Cataldi cuyas enseñanzas lo convirtieron en uno de los precursores de la medallística conmemorativa argentina. Asimismo, Bordonetti y Juan de Pari obtuvieron una medalla de cobre por sus trabajos en terracota.⁵¹ Cabe señalar que la actuación de ambos artistas en Buenos Aires no se restringió a la labor escultórica sino que incluyó la importación de piezas decorativas con gran éxito de ventas. Estos artistas italianos habían arribado a la ciudad por iniciativa del coleccionista José P. de Guerrico de quien efectuaron el busto de una de sus hijas como un pequeño amorcillo. Esta obra fue expuesta en la Casa Galli el mismo año de la inauguración de la competencia entrerriana.⁵² Igualmente, el jurado de este concurso entregó una medalla de oro a Brigante quien se había radicado en Argentina en busca de fortuna sin sobresalir en demasía en medio de sus connacionales.⁵³ No obstante, Juan Blanco de Aguirre reconoció su valor artístico en algunas de las páginas de sus notas autobiográficas editadas en Buenos Aires al cierre de la década de 1880. En éstas, se lamentó de la indiferencia oficial a la cascada de 30 figuras que había ideado para uno de los parques de Recoleta proyectados por orden municipal por Eugenio Courtois en 1882.⁵⁴

⁴⁸ Giocondo Albertolli, presentó los bustos y los grupos en mármol y tierra romana titulados *La inocencia*, *El pícaro*, *La disgustada*, *La preda*; Luis Bistolfi, bustos en yeso y terracota, un grupo escultórico en mármol y bajorrelieves; Carlos Bordonetti, los bustos en mármol, yeso y terracota de Manuel Belgrano, José San Martín, *Un genio*, *Espera un beso*, *Flores dulces recuerdos*, *Al baile de máscaras* y *Naturaleza muerta*; Victorio Bosetti, la escultura en yeso *Salvador mundi*, bustos en mármol y bajorrelieves en yeso; Antonio Briganti, la esculturas en terracota *Tamagno* y *Un marinero*; Carlos Cascarini, trabajos de entallado en madera; José Dattoli, un escudo en mármol; Aquiles Gandolfo, bustos en yeso; Quirici y Mercoli, escultura en yeso; Salvador Mussolino, escultura en madera y Miguel Trotta, los grupos en terracota *Consecuencias del cólera en Nápoles*, *Marinero napolitano*, *Pastor calabrés*, *Mujer albanesa*, *Un niño*, *Cristo*, *Dante* y *Un viejo*, el relieve en yeso *Costumbre griega* y un busto en yeso del natural. Cfr. *Seconda Esposizione Industriale Italiana in Buenos Aires 1886. Catalogo Ufficiale*, Buenos Aires, 1886, pp. 50-51.

⁴⁹ Mallaurie, Alfredo y Juan M. Bazzana, *La Industria Argentina y la Exposición del Paraná*, Buenos Aires, 1888. p.329.

⁵⁰ Ferrari, Jorge y Osvaldo Mitchell, *Rosario Grande, grabador de Buenos Aires*, Buenos Aires, Academia Argentina de Numismática y Medallística, 1971.

⁵¹ Mallaurie, Alfredo y Juan M. Bazzana, *op. cit.*, 340

⁵² “Crónica de arte”, *La Nación*, 26.VIII.1888.

⁵³ Mallaurie, Alfredo y Juan M. Bazzana, *op. cit.*, 316-317.

⁵⁴ Blanco de Aguirre, Juan Blanco, *Páginas. Colección de artículos de arte*, Buenos Aires, 1888, pp. 172-173. Por su parte, la remodelación urbanística de los parques de Recoleta (actual plaza Francia) incluía la

3. En busca de un horizonte artístico: el viaje de estudios de Lucio Correa Morales

Inmerso en este panorama artístico, Lucio Correa Morales (1852-1923) petitionó al gobierno de la provincia de Buenos Aires el 8 de junio de 1874 el otorgamiento de una beca para estudiar escultura en el extranjero.⁵⁵ La ayuda económica solicitada procedió de la partida de dinero consignada en el presupuesto anual para contribuir de manera discrecional a la formación cultural de los jóvenes argentinos. Este beneficio había sido recibido por Martín Boneo, Claudio Lastra y Mariano Agrelo quienes se habían instalado en Europa a fines de la década de 1850 para perfeccionarse en pintura.⁵⁶ La concesión de pensiones de duración variable a los artistas nacidos en el país por medio de concursos de carácter público, siguiendo el modelo del Premio de Roma de la École Nationale des Beaux-arts de París, fue implementada recién en 1897.⁵⁷ La asignación mensual provista a Correa Morales por el lapso de 3 años contó con el respaldo de Rufino Varela y Emilio Bunge que acreditaron las intenciones del artista en sus cartas remitidas a las autoridades bonaerenses.⁵⁸ Varela (1838-1911) era un periodista de *La Tribuna* que había prestado un amplio apoyo a la candidatura presidencial de Sarmiento quien entonces se encontraba en el último año de su mandato.⁵⁹ Por su parte, Bunge (1836-1909) era un abogado que ocupaba una banca en el Senado bonaerense desde 1872 avalado por el prestigio de su actuación como voluntario en la batalla de Cepeda (1859).⁶⁰ Sin embargo, podemos arriesgar que el promotor fundamental de la beca de Correa Morales fue su tío Francisco Facundo Moreno. Este hombre de negocios se desempeñaba desde 1871 como colega de Bunge

gran gruta de Retiro, otra más pequeña, un lago, una cascada, un mirador y algunos puentes. Cfr. Schávelzon, Daniel y Francisco Girelli, "Grutas, rocallas y arboles de cemento: otra arquitectura desaparecida de Buenos Aires 1880-1910", *Anales del Instituto de Arte Americano*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso", v. 44, n. 2, julio de 2015, pp. 205-223.

⁵⁵ *Registro oficial de la provincia de Buenos Aires 1874-1875*, Buenos Aires, 1874, p. 358.

⁵⁶ En su rol de ministro de gobierno de la provincia de Buenos Aires, Bartolomé Mitre dispuso la creación en 1856 de las primeras becas destinadas a la formación de los jóvenes argentinos en Europa. Cfr. Cosmelli Ibáñez, José Luis, *Historia cultural de los argentinos. Desde 1852 a la actualidad*, Buenos Aires, Troquel, v. 2, 1975, p. 199.

⁵⁷ Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, *Memoria presentada al Congreso Nacional de 1897 por el Dr. Luis Belaustegui*, Buenos Aires, t. II, 1897, pp. 105-107.

⁵⁸ *Registro oficial de la provincia de Buenos Aires 1874-1875*, Buenos Aires, 1874, p. 359.

⁵⁹ Cortés, José Domingo, *Diccionario Biográfico Americano*, París, 1875, p. 513.

⁶⁰ Piccirilli, E. (dir.), *Diccionario Histórico Argentino*, Ediciones Históricas Argentinas, Buenos Aires, t. I, 1953, p. 726.

en ese mismo cuerpo legislativo donde había defendido medidas relacionadas con el uso de las tierras públicas.⁶¹

Correa Morales se estableció en Florencia en agosto de 1874. El joven había dejado tras de sí una Argentina convulsionada por el alzamiento en armas de Mitre contra el gobierno central debido a su presunción de fraude en las elecciones legislativas de febrero de ese año. En vísperas de su partida, los aspirantes a pintor pudieron dar respuesta a sus inquietudes artísticas en la Escuela de Dibujo y Pintura de Boneo y la cátedra de dibujo del Colegio Nacional de Buenos Aires a cargo de Ernesto Charton.⁶² Esta oferta educativa se amplió recién en 1878 con la fundación de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y el 1 de mayo de 1881 con la institución análoga llamada General Belgrano.⁶³ Esta segunda entidad dirigida por Florentino Ramorino funcionó en un local de la calle Cuyo 373. Las lecciones de dibujo impartidas allí por José Ragazzini en el horario nocturno se ajustaron a los programas del Colegio Nacional de Buenos Aires y del Departamento de Estudios Preparatorios de la Universidad de Buenos Aires.⁶⁴ Su comisión directiva designaría a Correa Morales como miembro para brindar asesoramiento académico pero su segunda partida a Europa en junio de ese año impidió la concreción de esta iniciativa.⁶⁵ Por su parte, los jóvenes que deseaban convertirse en escultores sólo contaron con las clases de algún artesano local o foráneo hasta la apertura de la cátedra de escultura que Correa Morales dictaría en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes desde 1893. La creación de esta asignatura respondería a la ampliación del currículo de su Escuela de Dibujo que contempló también la inclusión de las de anatomía artística con Benjamín Larroque, dibujo preparatorio con Carlos Ripamonte e historia del arte con Carlos Zuberbühler.⁶⁶ La cátedra de Correa Morales habría intentado satisfacer la demanda de un número

⁶¹ Francisco Facundo Moreno (1819-1888) participó activamente en la vida política argentina como vocal de la Junta Clasificadora de la Deuda Pública (1854), la Junta Administradora de la Moneda (1854-1859), el directorio del Banco de la Provincia (1854-1859) y la Junta Administradora de Fondos Públicos y Caja de Administración (1860-1862). En el ámbito de la provincia de Buenos Aires, actuó como diputado (1860-1864 y 1865-1866) y senador (1871-1874 y 1882-1886). Cfr. Farro, Máximo Ezequiel, *Historia de las colecciones en el Museo de La Plata, 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de la Plata, 2008, p. 226.

⁶² *Antecedentes sobre la Escuela de Dibujo y Pintura fundada bajo el Patrocinio del Gobierno Nacional dirigida por el Profesor Martín L. Boneo, op. cit. y Programas del Colegio Nacional de Buenos Aires...*, op. cit.

⁶³ “Academia de dibujo”, *La Nación*, 21.III.1878.

⁶⁴ “Noticias. Academia de Bellas Artes General Belgrano”, *La Patria Argentina*, 28.IV.1881; “Noticias. Clases en la Academia de Bellas Artes”, *La Patria Argentina*, 9.V.1881 y “Academia de Bellas Artes”, *El Correo Español*, 7.III.1882.

⁶⁵ “Noticias. Academia de Bellas Artes General Belgrano”, *La Patria Argentina*, 28.IV.1881.

⁶⁶ Eduardo, Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, op. cit., p. 243.

significativo de alumnos deseosos de contar con un espacio de formación organizado según los lineamientos pedagógicos de las academias de bellas artes europeas. La precariedad del ambiente artístico anterior a este incremento de la oferta educativa había impulsado a Correa Morales a recibir sus primeras nociones de dibujo de su primo Eduardo Holmberg.⁶⁷ Este naturalista (1852-1937) se valía de esa herramienta para registrar las especies animales y vegetales avistadas durante sus expediciones por el territorio nacional.⁶⁸

El viaje de estudios a Europa representó una experiencia excepcional entre los artistas argentinos puesto que la única posibilidad de acceder a este beneficio era gracias a sus propios recursos económicos, los auspicios familiares o el otorgamiento discrecional de subsidios oficiales. Por el contrario, esta práctica fue habitual entre los alumnos de las academias de bellas artes europeas o la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro cuyos currículos la valoraban como una etapa de perfeccionamiento previa al comienzo de cualquier carrera profesional.⁶⁹ La condición de emigrados, el idioma español y las búsquedas artísticas comunes fueron las razones que impulsaron a Augusto Ballerini, Blanco de Aguirre, José Bouchet, Correa Morales y Ángel della Valle a establecer lazos de camaradería durante sus estadías en Florencia.⁷⁰ Bouchet y Della Valle habían llegado a este destino en 1875 para estudiar con Antonio Ciseri en la Sociedad Cooperativa de Estudiantes. En tanto, Blanco de Aguirre había logrado prorrogar su beca desde ese año hasta diciembre de 1877 para aprender con ese mismo pintor suizo.⁷¹ Por su parte, Ballerini había conseguido mudarse a Italia con el auxilio económico de Leonardo Pereyra y Francisca Ocampo que actuaron como sus mecenas hasta que obtuvo el patrocinio del gobierno argentino a inicios de la década siguiente.⁷² La amistad forjada por estos artistas en el extranjero quedó registrada en los retratos de Ballerini sobre Correa Morales (1878) y Cafferata (1878) y el busto en yeso

⁶⁷ Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 39.

⁶⁸ Sobre Holmberg, Reggini, Horacio, *Eduardo Holmberg y la Academia*, Buenos Aires, Ediciones Galápagos, 2007.

⁶⁹ Sobre el viaje de estudios a Europa de los artistas brasileños, cfr. Dazzi, Camila, “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900). Questionando o ‘afrancesamento’ da cultura brasileira no início da República”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, novembro de 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm. Véase también Cavalcanti Simioni, Ana Paula, “Le voyage á Paris. L’Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900”, *Cahiers du Brésil Contemporain*, 2004-2005, n. 57/58 – 59/60, pp. 261-281.

⁷⁰ Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 41.

⁷¹ Sobre Bouchet, véase Gesualdo, V., A. Biglione y R. Santos, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, t. I, 1988, pp. 151-152. Respecto a Della Valle, véase Urgell, Guiomar de *et al.*, *Ángel della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990, p.12. Acerca de Blanco de Aguirre, véase Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización...*, *op. cit.*, pp. 327-338.

⁷² Eduardo, Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 274-275.

de Correa Morales sobre Cafferata (1882) que habían sido producidos como pequeños homenajes mutuos (Fig. 5-7).⁷³

Florenia como cuna de los grandes maestros del Renacimiento alimentó las fantasías de cualquier joven interesado en convertirse en un artista de renombre a fines del siglo XIX. Correa Morales escogió esta ciudad animado por el vocabulario plástico de los escultores italianos radicados en Buenos Aires en la década de 1870 cuya superioridad numérica había proporcionado visibilidad a sus producciones. Por su parte, la fundación de la Academia Francesa (1666) y la Academia de España (1873) en Roma representó un testimonio de la importancia dada a la estancia italiana por los gobiernos de esos países como parte de la formación de sus futuros artistas.⁷⁴ El Premio de Roma otorgado por la École Nationale des Beaux-arts de París implicaba la permanencia de sus alumnos más aventajados en esa ciudad por el lapso de 4 años para perfeccionarse en el conocimiento de la Antigüedad clásica y del Barroco.⁷⁵ La instalación de esas instituciones coincidió con la eliminación de las tareas de enseñanza artística de la Accademia di San Luca en 1874 como parte de las reformas del sistema educativo promovidas en Italia a partir de su reunificación en 1870.⁷⁶ En paralelo, las secuelas políticas de la guerra de Francia contra Prusia (1870-1871) no hacían de París un lugar seguro para un joven argentino de 22 años en oposición a lo que sucedería a fines de la centuria con la consolidación de esa metrópoli como centro del arte moderno. Por último, la modernización urbanística de Florenia durante su designación como sede administrativa de Italia de 1865 a 1870 habría convencido a Correa Morales de escoger ese destino como la mejor alternativa educativa disponible en Europa en esa época.⁷⁷

Correa Morales decidió ingresar al taller de Urbano Lucchesi. Sus clases le permitieron formarse en la copia del cuerpo humano a través de un currículo que

⁷³ El *Retrato de Lucio Correa Morales* (1878) de Ballerini pertenece al Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino con el inv. n. 555, el *Retrato del escultor Cafferata* (1878) de Ballerini y el busto en yeso de Francisco Cafferata (1882) realizado por Lucio Correa Morales se conservan en el MNBA con el inv. n. 1837 y 3759 respectivamente.

⁷⁴ Soto Cano, María, “La Academia de España en Roma y la renovación escultórica española (1873-1900)”, en Sazatornil Ruiz, Luis y Frédéric Jiménez (coords.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX. Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 145-170.

⁷⁵ Verger, Annie, “Entrer a l’Académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix”, en Mauger, Gérard (dir.), *Droits d’entrée. Modalités et conditions d’accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l’homme, 2006, pp. 13-45.

⁷⁶ Dazzi, Camila, “A modernização do ensino da arte no século XIX. A reformada Accademia di San Luca e a criação do Istituto di Belle Arti di Roma”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, Julho-dezembro de 2017. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/cd_sanluca.htm.

⁷⁷ Chiavistelli, Antonio, “‘Una potenza accanto alle potenze’. Firenze Capitale d’Italia (1865-1870)”, *op. cit.*

postulaba la enseñanza progresiva del diseño de cabezas, manos, pies y torsos hasta la figura entera mediante estampas, calcos en yeso y sesiones de modelo vivo. A mediados de 1875, Correa Morales planificó un busto en yeso a partir de una escultura de Donatello como parte del informe anual que debía enviar a las autoridades bonaerenses para certificar sus avances en el extranjero.⁷⁸ Sus aspiraciones de convertirse en el primer escultor argentino lo condujeron a desear desafíos mayores a los experimentados hasta entonces como el tallado del mármol que había sido un material poco habitual en Buenos Aires debido a la tradición colonial del uso de la madera. En este sentido, el estudiante escribió a su madre que “Ya he hecho pasar al yeso el busto que estaba haciendo y pienso mandarlo en agosto; Soneira (...) me ha felicitado (...) y, a más, será la primera escultura de un argentino. Me alegraría (...) hacer alguno en mármol (...) pues así me empezarán a conocer”.⁷⁹ El promotor de esos halagos fue Federico Soneira (1830-1900), pintor uruguayo en formación en la Sociedad Cooperativa de Estudiantes, que incursionó en la escultura para participar en el concurso de maquetas del monumento a José Artigas que ganaría en 1884.⁸⁰ El saldo del primer año de estudios de Correa Morales arrojó la ejecución de los bustos de su padre (1875) y su madre (1875) y el de una figura femenina titulado *La Modestia* (1875) concebido a partir de una modelo de taller (Fig. 8).⁸¹ A suerte de balance de sus actividades, el escultor escribió a su hermano que:

Comprenderás que con seis meses solamente que hace que modelo, no puedo hacer gran cosa; pero, sin embargo, algunas personas que entienden bastante de arte me han dicho que está demasiado bien. Ahora falta que digan lo mismo mis compatriotas y me manden la comisión de hacer siquiera una media docena, lo que me gustaría

⁷⁸ Carta de Lucio Correa Morales a Pedro Correa Morales. Florencia, 27.IV.1875. Citada en Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, pp. 40-41.

⁷⁹ Carta de Lucio Correa Morales a Francisca Oliver de Correa Morales. Florencia, 30.VI.1875. Citada en Ibídem, p. 41.

⁸⁰ Laroche, Walter, *Estatuaria en el Uruguay*, Montevideo, Palacio Legislativo. Biblioteca, t. I, 1980, p. 42.

⁸¹ Carta de Lucio Correa Morales a Manuel García. Florencia, 12.X.1875. Citada en Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 50. El relieve en mármol de Francisca Oliver, madre del artista, pertenece a Marta Correa Morales de Rossi y su busto en mármol a Cristian e Iván Hernández. Por su parte, el busto en mármol del padre del artista y *La Modestia* se encuentran desaparecidos. Ibídem, p. 131.

muchísimo aunque no ganara un centésimo, pues así ya me empezarían a conocer.⁸²

A mediados de setiembre de 1876, Correa Morales compartió sus avances estudiantiles con los miembros de la Academia Argentina de Ciencias y Letras mediante el envío de las fotografías de algunos trabajos ejecutados en Florencia.⁸³ Esta entidad funcionó de 1873 a mediados de 1879 con el objetivo de estimular las actividades científicas y literarias de los intelectuales de Buenos Aires. En este sentido, la institución se mostró contraria a la fascinación de la clase política por los escritores y los pensadores extranjeros radicados en el país y se preocupó por idear un programa acorde a la realidad argentina.⁸⁴ La afinidad de Correa Morales con esta academia respondió a la presencia de Holmberg como director de su sección científica junto a Enrique Lynch Arribálzaga (1856-1935) con quien fundaría la revista *El naturalista argentino* en 1878.⁸⁵ Una de sus fotografías correspondió al busto en yeso de la alegoría de América (c. 1876) concebida como una mujer con un penacho en la cabeza y un vestido anudado en uno de sus hombros de acuerdo al modelo consignado por Cesare Ripa en *Iconología* (Fig. 9-10).⁸⁶ Esta imagen integraba la serie de los 4 continentes compuesta también por África, Asia y Europa que Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) había retratado con rigor etnográfico en cada ángulo de la fuente en yeso exhibida en el Salón de París de 1872 (Fig. 11).⁸⁷ Por su parte, el frente del Palacio del Trocadero construido para la Exposición Universal de París de 1878 fue decorado con las alegorías de esas mismas partes del mundo, Oceanía y América del Norte y del Sur de artífices como Aimé Millet y Ernest Hiolle (Fig. 12-13).⁸⁸ Asimismo, el escultor chileno Virginio

⁸² Carta de Lucio Correa Morales a Manuel Correa Morales. Florencia, 30.VI.1875. Citada en *Ibíd.*

⁸³ “Academia Argentina”, *La Nación*, 16.IX.1876.

⁸⁴ Lauria, Daniela, “La Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879): reflexiones en torno a su proyecto cultural”, en Albornoz, Martín et. al., *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014, pp. 91-121.

⁸⁵ Bruno, Paula, *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época, 1860-1910*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011, pp. 149-187.

⁸⁶ Esta obra de Correa Morales se encuentra desaparecida. Cfr. Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 130. Sobre la alegoría de América, cfr. Ripa, Cesare, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁷ *Explication des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1872*, Paris, 1872, p. 242. Sobre la iconografía de los 4 continentes, véase Morales Folguera, José Miguel, “La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica”, en Martínez Pereira, Ana, Víctor Infantes e Inmaculada Osuna, *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 399-410.

⁸⁸ Las figuras femeninas sedentes concebidas para representar a América del Sur y del Norte, Asia, África, Europa y Oceanía fueron realizadas por Aimé Millet, Ernest Hiolle, Alexandre Falguière, Eugène

Arias (1855-1941) realizó las esculturas de África, América, Asia y Europa durante su estadía de estudios en París de 1875 a 1890 que suplieron en reiteradas ocasiones a las figuras femeninas de las 4 estaciones en los paseos públicos (Fig. 14-17).⁸⁹

4. El retorno de Lucio Correa Morales: *El Plata* (c. 1881) en la Exposición Continental

4.1. El regreso infortunado de Lucio Correa Morales a Buenos Aires

La falta de patrocinio oficial a las actividades artísticas y la indiferencia de los compradores a las creaciones nacionales atentaron contra la formación de un ámbito propicio para los escultores locales. El desinterés público por los apuros económicos enfrentados por los artistas fue una peculiaridad de la dirigencia política que quedó evidenciada en la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires. Durante su sesión del 27 de junio de 1881, José Fonrouge desaprobó el pedido de Correa Morales presentado a ese organismo para prolongar su estadía en Europa con el auxilio del Estado. Alineado a las filas liberales del roquismo, este abogado se desempeñaría en el cargo de diputado hasta su asunción como ministro del gobierno bonaerense de Julio A. Costa en 1890. De esta manera, Fonrouge defendió su posición contraria a la solicitud de Correa Morales argumentando que:

(...) yo creo que toda sociedad, en todo estado de ella, produce necesariamente lo que necesita para las necesidades de su época.

Si se hace cualquier cosa que altere la regla, que altere la razón de proporción que debe haber entre las necesidades y los medios de llenarlas, se altera todo el sistema y se viene a producir un vicio, una enfermedad social.

Bien, pues, supongo que la sociedad de Buenos Aires necesita pintores, porque el sentimiento estético de esta gran Capital quiere

Delaplanche, Alexandre Schoenewerk y Mathurin Moreau respectivamente. Cfr. *Le Palais du Trocadéro. Le Coteau de Chaillot. Le Nouveau Palais. Les dix-huit mois de travaux. Renseignements techniques*, Paris, 1878, pp. 126-127.

⁸⁹ Una serie de las esculturas de África, América, Asia y Europa de Virginio Arias se encuentra en el Jardín de la Tamarita de Barcelona y otra en la ciudad chilena de Angol por encargo del terrateniente Amadeo Martínez en 1892. Cfr. Morales Folguera, José Miguel, "Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)", *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, n. 24, 2003, pp. 53-70.

recrearse en la contemplación de lo bello, en sus manifestaciones, por medio de la pintura y de la música.

Si las necesita, las pinturas se van a producir espontáneamente; si se producen artificialmente, la armonía destruye la proporción que debe haber entre la oferta y la demanda.

(...)

Si se deja que el pueblo pague las obras de arte se producirán pintores de una manera espontánea; si nos constituimos, por el contrario, en tutores, en protectores de todos los hombres que tengan un rasgo de genio, vamos a hacer una producción artística artificial, ¿Para producir qué? (...) ¿Y a qué quedarán reducidos esos productores en el mercado? Al rol de pedigüenos.⁹⁰

El discurso de Fonrouge recuperó el ideario estético de Hipólito Taine para postular que la demanda de obras de arte constituía el correlato de las condiciones económicas y políticas en que se desenvolvía la sociedad.⁹¹ La clase dirigente entendía que la Argentina no había logrado mostrar todavía los resultados del proceso de modernización promovido de manera sostenida desde la década anterior. La concepción de las bellas artes como último peldaño de la escala evolutiva significaba que el gusto estético local no había alcanzado la maduración necesaria para constituirse en una preocupación oficial. No obstante, Fonrouge no desconocía que la bonanza económica de la época había permitido al sector burgués de Buenos Aires disponer de los recursos para emular los hábitos culturales de sus congéneres europeos.⁹² Esta etapa de crecimiento del consumo artístico de ese grupo social había coincidido con el ingreso progresivo a la ciudad de los mayores contingentes de objetos suntuarios procedentes del viejo continente. Sin embargo, el diputado consideraba un despropósito destinar los fondos del erario público a sostener la formación de los jóvenes argentinos sin la existencia de un mercado interno que garantizase la compra de sus trabajos.

Este debate legislativo retomó también la idea de Juan Bautista Alberdi sobre la necesidad de trasplantar la cultura europea a la Argentina mediante la inmigración para

⁹⁰ *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1881*, Buenos Aires, 1882, p. 395.

⁹¹ Plazaola Artola, Juan, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, pp. 193-195.

⁹² Losada, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque: sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008, pp. 208-214.

establecer los cimientos que permitiesen reconstruir su economía en clave industrial. En este sentido, Alberdi había reflexionado sobre el despropósito de crear agentes propios de modernización cuando Europa contaba con individuos listos para inocular los valores de civilización requeridos por el país para avanzar en el camino del progreso. Partícipe de este ideario político, el diputado José F. López apoyó la decisión de Fonrouge de rechazar el pedido de Correa Morales arguyendo que la población local podía proveerse a sí misma de las producciones artísticas que necesitase. El despropósito de solventar los estudios de los artistas argentinos en Europa cuando la nación contaba con la importación de obras de arte procedentes de ese mismo destino fue defendido por López así:

Desde que el Estado no está en la necesidad absoluta de costear pintores y escultores, porque (...) somos la continuidad de la vida en Europa, y todas las obras nuevas que producen los genios de Europa, nos llegan a nosotros sin necesidad de que mandemos hijos del país para que consagren su vida entera a la pintura y escultura, aumentando la necesidad de la Provincia.

Esta sería una necesidad falsa (...) porque todos los que estamos aquí, y (...) hasta el último gaucho de la campaña, tiene en su pulpería pintura a la altura de sus necesidades y al gusto del consumidor.

(...)

Nuestras familias distinguidas, tienen pinturas de los primeros artistas europeos. No necesitamos esperar veinte años, para que vengan artistas a traernos pinturas; tenemos pinturas y esculturas de lo mejor que puede producir Europa. Aquí tenemos cuanto queremos.

(...)

Este gasto es completamente innecesario. Un Estado no puede emplear sus fondos en objetos estériles, en objetos que no llenan necesidades efectivas.⁹³

La percepción de López sobre las bellas artes como una necesidad irrelevante respondió al interés de la clase política por desenvolver las capacidades tecnológicas de

⁹³ *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1881*, Buenos Aires, 1882, p. 399.

Argentina puesto que eran la escala de medida que definía a las potencias mundiales. Asimismo, la dirigencia local estaba centrada en la consolidación del modelo productivo agroexportador que alcanzaría un período de expansión vertiginosa a mediados de esa década.⁹⁴ Por otro lado, los empresarios reclamaban la protección de la industria argentina frente a las cifras exageradas de los artículos de origen extranjero llegados al país para el consumo interno. En este contexto, debemos considerar que las demandas artísticas de Buenos Aires no constituían una preocupación de primer orden para López. Este diputado entendía que la provisión de objetos suntuarios como jarrones de alabastro o arañas de cristal quedaba saldada con los remates auspiciados por negocios como el de Héctor Varela desde tiempo atrás.⁹⁵ Además, la venta de esculturas se encontraba satisfecha por las estatuillas en bronce y las reducciones de trabajos célebres ofertadas en la ciudad a partir de la década de 1880.⁹⁶ De hecho, la circulación de este tipo de piezas alcanzaría un volumen asombroso en los años siguientes que generaría la especulación en relación a sus precios y la autenticidad de sus firmas.⁹⁷ Por el contrario, Eduardo Schiaffino publicaría una serie de crónicas en *El Diario* de 1883 para denunciar la ausencia de una conciencia nacional que pudiese revertir esta situación:

La tierra argentina, es tierra de promisión, todo en ella germina, y produce (...) mares de vegetación.

(...)

El arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones.

(...)

Recién hoy presenciamos tentativas aisladas que parecen anunciar el despertar de un pueblo; comienza ya a sacudir sus miembros

⁹⁴ Botana, Natalio, *El orden conservador*, op. cit., pp. 217-250.

⁹⁵ Un remate de este negocio en enero de 1867 ofreció un juego de sala, un espejo ovalado, una araña de cristal de Bohemia, 2 jarrones de alabastro, un león de mármol, 2 columnas de mármol y un Cristo de marfil de una familia a punto de mudarse a Europa. Cfr. “Remates”, *La Tribuna*, 24.I.1867.

⁹⁶ Baldasarre, María Isabel, “Bronces en Buenos Aires. Un escultor francés contemporáneo en la colección Guerrico”, en AA.VV., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 151-160 y “La ampliación del consumo artístico en Buenos Aires”, *Los dueños del arte...*, op. cit., pp. 21-64 y Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, “Consideraciones sobre la presencia de la escultura de Barye en la Colección Guerrico”, en AA.VV., *Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 110-121.

⁹⁷ Amigo, Roberto, “El resplandor de la cultura de bazar”, op. cit.

enervados por la inacción, pero la indiferencia pública le impide dar el primer paso.

(...)

El arte es hoy entre nosotros, una diminuta planta de invernáculo que se agostará sino la cuidan; pero es planta que una vez aclimatada poco tarda en echar robustas raíces; es así como el arte se desarrolla en todas partes (...). Propender a la educación artística para desenvolver el buen gusto en el público, es el medio indicado.

Esto no se obtiene sino con la difusión de las obras de arte, tanto en las ventas públicas, como en los museos, galerías particulares y casas de familia; y es cosa que no se conseguirá nunca si el Gobierno desdeña estudiar el asunto (...).⁹⁸

El debate encabezado por Fonrouge volvió a poner en escena a Correa Morales. El joven había proseguido su estadía en Florencia sin interrupciones desde el final de su beca hasta su regreso a Buenos Aires en junio de 1881 para gestionar su pedido. Su solicitud coincidió con las de Reinaldo Giudice y Graciano Mendilaharzu para obtener una pensión de estudios en el extranjero y el reclamo de Ballerini para ampliar la cuota de su subsidio mensual.⁹⁹ La permanencia de Correa Morales en Europa al término de su beca habría sido costeadada de manera particular por José María Ezeiza si atendemos a los datos aportados por el diputado Santiago Luro durante la alocución de Fonrouge.¹⁰⁰ Respecto a Ezeiza, sabemos que era un terrateniente de vida holgada gracias a la rentabilidad proporcionada por las propiedades heredadas de su familia. Su condición económica lo habría vinculado a la Sociedad Rural Argentina de la cual era miembro Francisco Facundo Moreno desde 1869.¹⁰¹ Sin embargo, un cronista de *La Patria Argentina* atribuía el retorno del artista a la cancelación de su beca prolongada hasta entonces.¹⁰² La documentación consultada no nos confirma si la subvención estatal fue

⁹⁸ Schiaffino, Eduardo, “Apuntes sobre el arte de Buenos Aires I”, *El Diario*, 18.IX.1883. Sobre la actuación de Schiaffino como reportero de *El Diario*, véase Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885)...”, *op. cit.*

⁹⁹ El reclamo de Ballerini de aumentar su pensión de 1000 a 3000 pesos no fue atendida. Por su parte, Giudice y Mendilaharzu obtuvieron el auxilio mensual de 3000 y 2500 pesos respectivamente. Cfr. “Noticias. Por el arte”, *La Patria Argentina*, 10.V.1881 y “Noticias. Pensión de Mendilaharzu”, *La Patria Argentina*, 1.VI.1881.

¹⁰⁰ *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1881*, Buenos Aires, 1882, p. 403.

¹⁰¹ Farro, Máximo Ezequiel, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰² “Noticias. Lucio Correa Morales”, *La Patria Argentina*, 17.VI.1881.

renovada. La negativa oficial de auxiliar a Correa Morales fue contrarrestada por la Asociación Protectora del Arte Nacional creada para abrir una suscripción popular que permitiese recaudar los fondos necesarios para costear su vuelta a Europa.¹⁰³ Esta entidad fue presidida por Luro (1847-1919) cuya afición por las bellas artes había sido heredada de su padre Pedro quien asistiría a Schiaffino en su duelo contra Eugenio Auzón, crítico de arte español, en 1891.¹⁰⁴ Finalmente, la colecta orquestada por la agrupación posibilitó a Correa Morales zarpar rumbo a Italia el 7 de julio de 1881 en el vapor Pampa.¹⁰⁵

4.2. *La presentación de El Plata en la Exposición Continental*

La primera presentación de Correa Morales en Buenos Aires de la cual poseemos registro ocurrió en la Exposición Continental de 1882. Desde Florencia, el artista remitió su escultura en yeso argentado titulada *El Plata* (c. 1881) a la sección de bellas artes (Fig. 18). Asimismo, obsequió la estatua en mármol de la Independencia Argentina al gobierno bonaerense cuyas autoridades planearon colocar en el sector ocupado dentro del certamen.¹⁰⁶ La figura de *El Plata* representó a un indio de edad viril de pie, sus genitales ocultos por la vegetación insinuada a sus costados, una vincha en la cabeza y asido a una roca para no caer al río que discurría a sus pies.¹⁰⁷ El título de este trabajo nos sugiere que Correa Morales hizo referencia a la provincia de Buenos Aires de la cual era oriundo ya que el río de la Plata atraviesa ese territorio hasta su desembocadura en el océano Atlántico. La región delimitada por este caudal de agua había sido ocupada en la época colonial por los indios pampas cuya denominación genérica, impuesta por los españoles, aludía a grupos de cazadores nómades que habían sido sometidos por el

¹⁰³ La Asociación Protectora del Arte Nacional se compuso por Eduardo Bayley, Luis Correa Morales, José Delgado, Eduardo Fariña, Alberto I. Gache, Samuel Gache, L. Juan Hernández, Justo Larguía, Juan C. Lenguas, Manuel de Mattos, Pastor Méndez, Antonio M. Pirán, Juan Antonio Rodríguez, Manuel Rosenthal y Julián J. Solveyra. Cfr. “El arte y la Cámara de Diputados”, *La Nación*, 29.VI.1881.

¹⁰⁴ Piccirilli, E. (dir.), *Diccionario Histórico Argentino*, op. cit., t. IV, p. 886. Sobre el duelo de Schiaffino, véase Usubiaga, Viviana, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891”, AA.VV., *III Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 100-114.

¹⁰⁵ “Noticias varias. Los jóvenes Giudice, Ballerini y Correa Morales”, *El Industrial*, 9.VII.1881. Sobre el rechazo a las pensiones de Ballerini y Correa Morales, cfr. “Noticias. Pensiones negadas”, *La Patria Argentina*, 28.VI.1881.

¹⁰⁶ “Bellas Artes”, *La Patria Argentina*, 1.II.1882. Sobre la estatua de la Independencia Argentina, cfr. “Noticias. La estatua en mármol”, *La Patria Argentina*, 14.II.1882. Respecto a este trabajo, la documentación consultada no arrojó datos sobre su descripción, su actual destino ni si fue mostrada en la Exposición Continental.

¹⁰⁷ Esta escultura se encuentra desaparecida. Cfr. Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*, op. cit., p. 131.

Estado en la década de 1850.¹⁰⁸ En este sentido, Correa Morales habría pretendido que *El Plata* fuese verosímil sin constituir una reproducción fidedigna de un hombre de esa etnia en coincidencia con cierta indiferencia de la época por la mimesis como único instrumento de representación visual. Esta concepción artística había conseguido propagarse en Buenos Aires si atendemos a las reflexiones publicadas por un cronista de *La República* en vísperas de la apertura de la Exposición:

En efecto, una obra de arte no es un hecho aislado; el artista no puede sustraerse a la atmósfera que respira si quiere producir algo aceptable para el público que ha de juzgar su obra.

(...)

En la estatuaría no tendrá aceptación esa escuela de la imitación servil. Tomar por modelo a la naturaleza, en las obras de arte, o en la literatura, no es ponerse al servicio de la perversión de las sociedades que decaen. No se concibe que los individuos o los pueblos que han caído en la senda de la degradación, puedan perseguir un ideal que simbolice la perfección, lo grande ni lo bello.

(...)

Por una razón muy sencilla; porque la mirada del arte es más elevada y más digna, y no consiste en estar imitando escenas que son un resto de atraso y de barbarie; y porque el sentimiento artístico, y el refinamiento de las costumbres, nos alejan cada día más de nuestra ignorancia primitiva.

Ese exceso de imitación literal ha dicho también Taine, puede conducirnos a la desagradable y frecuentemente repugnancia.

Cuanto más se desarrolla el sentimiento artístico, más se refina el buen gusto y la pasión por lo bello, es decir; por la perfección.¹⁰⁹

Este cronista entendía que la escultura debía asumir una nueva perspectiva intelectual donde la mimesis se transformase en una forma renovada de abordar la

¹⁰⁸ Bárbara, F, *Usos y costumbres de los indios pampas y algunos apuntes históricos sobre la guerra de la frontera*, Buenos Aires, 1856 y Mandrini, Raúl J., “Hace unos 250 años (ca. 1750). Los pueblos originarios ante la consolidación del orden colonial”, en *La Argentina aborigen*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008, pp. 209-235.

¹⁰⁹ Arbaces, “En la exposición. Sección bellas artes”, *La República*, 19.III.1882.

realidad que la exceptuase de su condición de mero referente externo. Las esculturas realizadas en Europa a inicios de ese siglo por artistas como el italiano Antonio Canova (1757-1822) recuperaron la tradición escultórica de la Antigüedad clásica.¹¹⁰ Éstas significaron el triunfo de la claridad compositiva, la serenidad de las figuras, las superficies pulidas y la belleza ideal de los cuerpos desnudos. En este contexto, la ausencia de la fuerza expresiva y la imposibilidad de los artistas para traducir sus mundos interiores impulsaron a la generación siguiente a recuperar la escultura como un vehículo de expresión emocional.¹¹¹ En este sentido, el reportero de *La República* comprendía que la originalidad de la naturaleza residía en su capacidad para orientar a los escultores hacia una realidad que no dependiese de la imitación de lo visto sino de su selección y su discriminación. De hecho, este individuo procuró validar su posición estética apelando a Taine quien consideraba que la imitación no consistía en la copia exacta de un objeto sino en la representación de las relaciones particulares de sus partes. De esta manera, los artistas debían reinterpretar el entorno generando nuevas formas de ser de la realidad que les permitiesen imprimir un sentido individual a sus creaciones dependiendo de la educación, el talento y la formación cultural de cada uno ellos.¹¹²

En este sentido, nos debemos interrogar sobre la motivación de Correa Morales para concebir la figura de un indio en el ambiente artístico de Florencia. Un antecedente de *El Plata* podemos encontrarlo en relación a la estatua de Alsina. El boceto en terracota y el dibujo del proyecto del monumento a este juriconsulto fueron despachados por Millet a Buenos Aires en julio de 1879.¹¹³ La comisión a cargo de este homenaje había escrito un mes antes a Mariano Balcarce, ministro argentino en París, para informarle acerca de las nuevas condiciones impuestas a la ejecución de la obra. De esta manera, se le avisaba que el monumento debía ser delimitado por una verja rectangular adornada en sus ángulos por la escultura de un indio que realizaría Correa Morales. Estas 4 figuras en bronce debían corresponder a 2 hombres y 2 mujeres para significar la empresa de ingeniería concretada por Alsina en la frontera de la provincia de Buenos Aires. Una revisión del encargo previó el aumento de éstas a 6 y unificó la distinción de género mediante la creación de 2 versiones masculinas diferenciadas por

¹¹⁰ Preckler, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Complutense, 2003, pp. 83-91.

¹¹¹ Gras Balaguer, Menene, *El romanticismo. Como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos editor, 1988, pp. 130 y sgtes.

¹¹² Moctezuma Solís, Diego, "El fin último del arte: la perspectiva de Hippolyte Taine", *Logos. Revista de Filosofía*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad La Salle, México D.F., v. 45, n. 29-30, 2016-2017, pp. 203-238.

¹¹³ Carta de Aimé Millet a Mariano Balcarce. París, 27.VII.1879. MRREE, AHC, caja AH/0044.

sus poses. Su material de hechura sería el hierro dorado. Además, serían colocadas en la parte exterior de la verja y a cierta distancia para servir de candelabros puesto que cada una sostendría un pico de gas con una bomba de cristal en sus manos.¹¹⁴

La elección de la figura del indio para acompañar la efígie de Alsina nos resulta evidente dada la actuación militar que había desarrollado en pos del delineamiento territorial del país. Por su parte, la designación de Correa Morales habría sido impulsada por Varela si consideramos que la realización de estas esculturas podría haber sido asumida también por Millet. En este sentido, una carta de Varela del 13 de febrero de 1878 dirigida a Mariano Balcarce evidencia su intervención en las decisiones tomadas por la comisión respecto de la construcción del monumento.¹¹⁵ Sus observaciones no habrían sido desoídas debido a su influencia en la esfera política como antiguo ministro de Hacienda de Carlos Casares quien había ejercido la gobernación bonaerense desde 1875 hasta 1878. En esa misiva, sugería el nombre de Millet porque deseaba que la figura de Alsina se ajustase al perfil de tribuno que el francés había dado a la estatua de Vicente Rocafuerte que se inauguraría en Guayaquil al año siguiente (Fig. 19). Este político ecuatoriano (1783-1847) fue concebido de pie, cubierto por una capa, un brazo por delante del pecho sosteniendo un rollo y una mano apoyada en el rostro en gesto de meditación.¹¹⁶ En este punto, debemos considerar que el respaldo de Varela a la beca de Correa Morales así como su posible injerencia para escogerlo como compañero de Millet se habrían fundado en su amistad con Francisco Facundo Moreno.¹¹⁷ Sin embargo, las esculturas de los indios no se realizaron. El tiempo transcurrido hasta la Exposición Continental nos permite arriesgar también que *El Plata* no fue una de éstas. Amén de algún inconveniente económico, la decisión de descartarlas no habría sido más que la respuesta de la comisión a la desvalorización pública construida en torno a este sujeto social.

La búsqueda de componentes sociales mejorados para el poblamiento de Argentina evidenció el proceso de construcción de la nación como una comunidad

¹¹⁴ Carta de Enrique Sánchez a Mariano Balcarce. París 24.VI.1879. MRREE, AHC, caja AH/0044.

¹¹⁵ Carta de Rufino Varela a Mariano Balcarce. Buenos Aires, 13.II.1878. MRREE, AHC, caja AH/0044.

¹¹⁶ Vicente Rocafuerte fue un escritor y diplomático ecuatoriano. Su actuación incluyó el ejercicio de la presidencia de su país de 1834 a 1839. Su monumento fue inaugurado el 1 de enero de 1880. Una comisión comandada por Francisco Cornejo contrató la empresa a Aimé Millet en 1870.

¹¹⁷ Francisco Facundo Moreno fue compañero de Rufino Varela en la Sociedad Rural. Asimismo, Moreno afianzó sus vínculos con familias de hacendados ligados a la estructura administrativa del Estado a través del matrimonio de sus hijos. De esta manera, Francisco P. se casaría en 1885 con María Ana Varela Wright quien era la hija de Varela. Cfr. Farro, Máximo Ezequiel, *op. cit.*, pp. 46-47.

imaginada que debía dar respuesta a los requerimientos políticos de su época.¹¹⁸ En paralelo, el afianzamiento territorial del país fue emprendido en 1870 por el coronel Napoleón Uriburu quien dirigió la campaña de exploración a Salta que concluyó con la fundación de la Gobernación del Chaco en 1872. Por su parte, las incursiones militares efectuadas entre 1879 y 1884 con la supervisión del Congreso nacional lograron incorporar nuevas tierras públicas ocupadas hasta entonces por los indios para expandir las fronteras agrícolas.¹¹⁹ En su rol de jefe del ejército, Roca atrajo la atención de un sector de la elite que estuvo dispuesto a financiar las expediciones a cambio de la promesa del título de propiedad de algunas de las parcelas conquistadas. El arrinconamiento de los indios en las fronteras promovido por la capacidad destructiva del rifle Remington y las comunicaciones telegráficas entre fortines garantizó la creación de 9 Gobernaciones que se sumaron a las 14 provincias existentes.¹²⁰ Estas campañas militares tuvieron un sustento ideológico en la concepción de la elite sobre los indios que los prefiguraba como seres bestiales para menospreciarlos como sujetos sociales.¹²¹ Durante su intervención en la construcción del zanjón proyectado por Alsina, el ingeniero francés Alfredo Ébelot (1839-1920) se interesó por describir la fealdad de los miembros de la tropilla de Catriel en *Frontera Sur* (1875-1879):

Catriel llegó acompañado de un estado mayor heterogéneo, en las filas del cual se podía hacer un estudio comparado de los matices de la fealdad indígena. A caballo, todo ese mundo hacía buena figura, pues manejaban con habilidad hermosos animales, cuyos arneses estaban adornados de plata. Pero, a pie eran otros hombres. Las piernas, arqueada, hombros caídos, su marcha torpe, trabada por espuelas con

¹¹⁸ Anderson, Benedict, "Introducción", en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 17-25.

¹¹⁹ Bayer, Osvaldo, "Prólogo. Comenzar el debate histórico sobre nuestra violencia", en Bayer, Osvaldo (coord.), *Historia de la crueldad argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Tugurio, 2010, pp. 7-28.

¹²⁰ Viñas, David, "Roca y el ejército Argentino en 1879", en *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2013, p. 15-24. Las 9 Gobernaciones establecidas por la ley 1532 de 1884 fueron La Pampa, El Neuquén, El Río Negro, El Chubut, Santa Cruz, La Tierra del Fuego, Misiones, Formosa y El Chaco.

¹²¹ "[El paraje] Puede con justicia compararse al laberinto de Creta, donde al fin se caía en las garras de un monstruo insaciable y sediento de sangre de vírgenes. Las quebradas de los huecos secos y los médanos guardan también sus feroces centauros: los indios, que ocultos por escuadrones enteros, asaltan de improviso al caminante con ímpetu que azuza la voracidad de una venganza salvaje". Zeballos, Estanislao, *Viaje al país de los araucanos* [1881], Buenos Aires, Hachette, 1958, p. 247.

grandes rodajas, que arrastraban por el suelo con ruido de hierro viejo,
todo en ellos era sin gracia y vulgar.¹²²

Los indios expulsados de sus terruños fueron convertidos en enemigos de Argentina con el objetivo de justificar las expediciones militares frente a las voces divergentes sobre el corrimiento de las fronteras. La identidad salvaje atribuida a estos individuos por la clase dirigente apuntó a establecerlos como metáfora de los peligros reales que podían amenazar la estabilidad institucional del Estado. Un instrumento de legitimación de esta representación en el imaginario social de Buenos Aires fue el discurso científico que dio validez a la superioridad biológica del hombre blanco sobre las restantes razas. Un ejemplo de esta jerarquización racial fue *Crania Americana* (1839) de Samuel G. Morton quien postuló que los indios eran reacios al cultivo del intelecto, inquietos, insensibles, vengativos y se alimentaban de alimentos crudos y sin limpieza.¹²³ En el ámbito argentino, Sarmiento compartió el pensamiento de Charles Darwin quien había concebido al indio como sobreviviente de un estadio anterior a la evolución de los pueblos europeos debido a su convivencia con una fauna prehistórica a la llegada de Cristóbal Colón a América.¹²⁴

El escritor argentino José Hernández (1834-1886) personificó al indio en *El gaucho Martín Fierro* (1872) como un bandido habituado a actuar al margen de las leyes del Estado y recorrer las áreas remotas de los campos de Buenos Aires. Este poema relataba las andanzas de ese paisano durante su incursión como fugitivo en territorio indígena después de desertar del ejército de frontera.¹²⁵ Este folletín evidenció la mirada salvaje construida sobre el indio por la clase dirigente que se preocupó por presentar un perfil civilizado y moderno del país en la Exposición Continental.¹²⁶ En este punto, debemos aclarar que Hernández se dedicó a la vida política alcanzando una

¹²² Ébelot, Alfredo, *Frontera Sur. Recuerdos y relatos de la Campaña del Desierto 1875-1879* [1876-1880], Buenos Aires, 1968, p. 46.

¹²³ Morton, Samuel G., *Crania Americana or A comparative view of the skulls of various aboriginal nations of North and South America*, Philadelphia, 1839, pp. 62-83.

¹²⁴ Sarmiento, Domingo F., *Conflictos y armonías de las razas en América* [1883], Buenos Aires, 1915, p. 74. Cfr. también Zalazar, Daniel, "Las posiciones de Sarmiento frente al indio", *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, v. L, n. 127, abril-junio de 1984, pp. 411-427.

¹²⁵ Jitrik, Noé, "El tema del Canto en el *Martín Fierro*, de José Hernández", en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 13-46.

¹²⁶ Sobre la presidencia de José Hernández en la comisión de las provincias de la Exposición Continental, cfr. Zorraquín Becú, Ricardo, *Tiempo y vida de José Hernández, 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972, p. 309.

banca en el Senado bonaerense en 1881. La imposición del indio como un individuo dedicado al pillaje y a la explotación de mujeres empujó a algunos pintores a retratarlo como un componente social indeseable cuya apariencia merecía ser animalizada.¹²⁷ Una pintura expuesta en ese certamen fue *Civilización y Barbarie* de Ballerini que mostraba la invasión de un malón a un poblado rural mientras otros indios del mismo tropel se ocupaban de arrancar los rieles que surcaban el paisaje.¹²⁸ A mediados del siglo XIX, la construcción de rutas ferroviarias había sido impulsada por la dirigencia política para acortar las distancias y fortalecer el intercambio de materias primeras entre las provincias, los puertos y el exterior. La imagen de caos adjudicada al indio en los cuadros de la década de 1870 no fue continuada en *El Plata* donde su protagonista estaba dominado por un estado de templanza mientras intentaba sumergirse en el paisaje bucólico circundante. El indio de esta escultura caracterizado por la ausencia de contacto con el hombre blanco habría representado la revalorización de un componente autóctono como alternativa al impacto cultural que significaba el número creciente de inmigrantes europeos llegados al país.

Posiblemente, Correa Morales avistó indios durante las expediciones de Holmberg quien gustaba de enfrentar los inconvenientes de las travesías como situaciones que fortalecían su carácter científico. Este naturalista exploró la Patagonia (1872), el norte del país (1877), las sierras de Tandil (1883-1884) y de Cura Malal (1883), Chaco (1885) y Misiones (1886) financiado por recursos económicos, el gobierno nacional o provincial, el Consejo de Educación y la Sociedad Científica Argentina.¹²⁹ La participación de Correa Morales en algunas incursiones científicas a la provincia de Buenos Aires antes de su partida a Florencia habría sido una posibilidad cierta. También podemos arriesgar que Holmberg le comunicaba sus hallazgos de modo epistolar. A su regreso al país, la intervención del escultor en la excursión a la sierra de Cura Malal resulta una prueba de su interés por el oficio de su primo. Esta campaña al centro bonaerense iniciada el 14 de diciembre de 1883 por Holmberg con José G. Ballesteros, Carlos Rodríguez Lubary y Correa Morales dio origen al informe cuyas ilustraciones fueron realizadas por el último. El balance de esta aventura fue remitido a Faustino

¹²⁷ Malosetti Costa, Laura, "Buenos Aires-Chicago: *La vuelta del malón*", en *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 241-285 y Sarti, Graciela y Mariano Rodríguez Otero, "Imagen de un 'otro' para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata. Siglo XIX", en AA.VV., *Las artes en el debate del Quinto Centenario, IV Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 1992, pp. 215-218.

¹²⁸ Ruíz, Francisco, op. cit.

¹²⁹ Bruno, Paula, *Pioneros culturales de la Argentina...*, op. cit.

Jorge como ministro de gobierno bonaerense, a comienzos del año siguiente. En sus páginas, Holmberg consignó que el Correa Morales “(...) dedicado entonces a ensayos de fotografía instantánea por las necesidades de su taller de escultura, iba a aplicar el precioso instrumento a la Sierra austral, enriqueciendo el *Informe* con (...) fidelísimas imágenes, que el lápiz nunca alcanza a revelar con tanta verdad (...)”.¹³⁰

A mediados del siglo XIX, el número creciente de manuales y la comercialización de cámaras más sencillas y económicas en Italia impulsaron la difusión de la fotografía en un público cada vez más amplio. La estadía de Correa Morales en ese país fue una etapa caracterizada por la circulación de numerosos periódicos dedicados a esta disciplina como *Cámara Oscura* (Milán, 1863), *Il giornale di fotografia* (Salerno, 1868) y *Rivista fotografica universale* (1870). El empleo de la fotografía permitió a los modelos de taller liberarse de las sesiones de poses prolongadas y a los artistas italianos excusarse de pagar por este tipo de servicios.¹³¹ Asimismo, la fotografía fue una práctica de gran impacto en Argentina si consideramos que el Censo Nacional de 1869 había contabilizado 163 fotógrafos en Buenos Aires.¹³² Las habilidades fotográficas de Correa Morales volvieron a asomar en la expedición de Holmberg al Chaco que culminó con su retrato del naturalista, el gobernador de la provincia, Florentino Ameghino y Federico Kurtz tomado durante un alto en el camino.¹³³ En consecuencia, la fotografía como fuente visual para componer *El Plata* pudo haber auxiliado a Correa Morales si consideramos que los últimos años de su estadía en Florencia coincidieron con la extinción del indio de la llanura bonaerense a manos del ejército.

Una consecuencia de las campañas militares fue la captura de indios de distintas tribus para llevarlos a Buenos Aires con el propósito de ser estudiados por los científicos de la época. En este sentido, un periodista registró la visita del cacique Pincén con la custodia de algunos soldados al estudio del fotógrafo Antonio Pozzo a fines de 1878. La sesión fue supervisada por una comitiva encabezada por Francisco P. Moreno (1852-1919), naturalista argentino y explorador del sur del país, que formaba parte de la Academia de Ciencias Exactas de Córdoba. Las poses adoptadas por Pincén fueron orquestadas por este científico quien consiguió despojarlo del poncho y las botas

¹³⁰ Holmberg, Eduardo, *La Sierra de Curá-Malal (Currumalan). Informe presentado al Excelentísimo Señor Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Dardo Rocha*, Buenos Aires, 1884, p. VII.

¹³¹ Dazzi, Camila, “O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX”, *Esboços: histórias em contextos globais*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 19, n. 28, 2012, pp. 169-191.

¹³² *Primer Censo de la República Argentina verificado en los días 15, 16 y 17 de setiembre de 1869*, op. cit.

¹³³ Aguilar, Horacio, “Eduardo Ladislao Holmberg: Entre las letras y las Ciencias”, *Biológica*, n. 12, junio-julio de 2009, pp. 24-26.

que vestía para ataviarlo con una lanza y unas boleadoras pertenecientes a su colección de objetos arqueológicos (Fig. 20).¹³⁴ Por el contrario, Correa Morales se alejó de los atributos bélicos impuestos a Pincén para mostrar una imagen redentora de los indios como integrantes de una naturaleza y un tiempo idílicos que Moreno no había podido erradicar de su mirada social. En todo caso, *El Plata* pareció más próximo a las litografías de la *Serie Grande* (1841) de Carlos Morel (1813-1894) que retrataron la política de convivencia pacífica pactado por las tribus del sudoeste bonaerense con el gobernador Juan Manuel de Rosas desde 1830. Así, aquella titulada *Indios Pampas* retrataba a un grupo de hombres asidos a sus tacuaras pero la conversación animada sostenida entre ellos acentuaba la actitud mansa de ese acuerdo de concordia (Fig. 21).¹³⁵

Correa Morales concibió *El Plata* con el objetivo de ser trasladado al mármol o al bronce con la ayuda económica del gobierno nacional para exhibirse en la Exposición Continental. Al cierre del certamen, su destino sería coronar alguna fuente de Buenos Aires.¹³⁶ La difusión de esta idea en los periódicos locales después de la partida del artista a Europa en 1881 habría intentado convencer a la elite de comprar la escultura para decorar los jardines de sus viviendas. O, a la Municipalidad para adornar alguna plaza. Sin embargo, los parques de la ciudad no representaron una alternativa para su emplazamiento puesto que la preocupación de la dirigencia política por el adoctrinamiento patriótico de la población había reservado estos espacios a las estatuas de los héroes nacionales. Asimismo, el interés de las autoridades municipales por ornamentar a Buenos Aires con piezas escultóricas no asomaría hasta 1903 con la creación de la Comisión de Obras de Arte por iniciativa de Ernesto de la Cárcova.¹³⁷ De igual manera, el indio de *El Plata* no constituyó un motivo a ser admitido con simpatía en las calles por la opinión periodística aunque su autor hubiese optado por borrar

¹³⁴ Penhos, Marta, “La fotografía del siglo XIX y la construcción de la imagen pública de los indios”, en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 109-125.

¹³⁵ Amigo, Roberto, “Carlos Morel. El costumbrismo federal”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA, n. 3, a. 2013. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=115&vo l=3.

¹³⁶ Carta de Lucio Correa Morales a la comisión de la Exposición Continental. Florencia, 26.VI.1881. Citada en “Varias noticias. Las bellas artes en la República Argentina”, *El Industrial*, 3.VII.1881.

¹³⁷ Corsani, Patricia, “Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 249-262.

cualquier rastro de temporalidad de ese personaje.¹³⁸ De hecho, la instalación de esta obra en la ciudad hubiese significado la aceptación pública de un sujeto social al que la clase dirigente había conferido un carácter bárbaro para justificar su aniquilación en pos de la modernización del país. En este sentido, la crítica de un cronista de *El Libre Pensador* a la escultura de un indio mostrada en la Exposición Continental confirma nuestras observaciones. Cabe sospechar que sus palabras hicieron referencia a *El Plata* puesto que Juan Ferrari citado como el autor de esa otra pieza no exhibió imágenes de esta temática como examinaremos en el apartado siguiente. En suma, el reportero interpretó la presencia de la figura del indio en este evento como un agravio a la identidad argentina que debía ser suprimido:

Ahora que los españoles han retirado su protesta por haber desaparecido la causa que la originó, los argentinos debemos formular la nuestra contra el mismo escultor Ferrari.

No debemos permitir los argentinos que el arte simbolice nuestra patria, en la figura de un indio; se puede tomar como un insulto a nuestra civilización y progreso; que la figura de un salvaje represente nuestra nacionalidad.

Protestemos en derecho como nuestros jefes de frontera protestan de hecho, exterminando a lanzas a los que el arte pretende inmortalizar cubierto de pieles y plumas, como la personificación de nuestra raza, como el origen de nuestra cultura.

La República Argentina debe estar alegóricamente representada, en lo que signifique Civilización y no en lo que simbolice la barbarie.

Fuera también el indio de Ferrari.¹³⁹

La estadía de Correa Morales en Europa había coincidido con el gusto por la escultura etnográfica surgida a la par de las expediciones científicas a Asia, África y Oceanía realizadas a mediados del siglo XIX con el financiamiento del gobierno de

¹³⁸ Andermann, Jens, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura. ‘La lucha del lenguaje’*, v. 2, 2003, pp. 355-381.

¹³⁹ “Boletín del día. Curioso”, *El Correo Español*, 24.III.1882.

Francia e Inglaterra. Esta producción escultórica permitió traducir de manera tridimensional los tipos étnicos descubiertos garantizando la precisión científica de sus fisonomías como lo ejemplificaron las firmadas por Charles Cordier (1827-1905), Jean-Pierre Dantan (1800-1869) y Herbert Ward (1863-1919). Por su parte, 33 obras en yeso sobre personajes y escenas indígenas del alemán Ferdinand Pettrich (1798-1872) habían sido incorporadas al Museo Vaticano en 1858 por decisión del Papa Pío IX a cambio del otorgamiento de una pensión a su autor.¹⁴⁰ En este sentido, Correa Morales habría ejecutado *El Plata* guiado por la posibilidad de venderlo al Museo de Ciencias Naturales de La Plata cuya fundación auspiciada por Francisco P. Moreno sería decretada en 1884.¹⁴¹ La condición de primos habría impulsado a Moreno a compartir sus planes futuros con Correa Morales si consideramos que la creación de la institución se remontaba a la oferta de donación de su colección de objetos arqueológicos hecha a la provincia de Buenos Aires en 1877. El propósito del artista habría resultado viable si atendemos a la contratación de Víctor de Pol en 1887 para ejecutar la decoración de su edificio de acuerdo a un programa de temas alegóricos supervisado por Moreno.¹⁴² Los trabajos realizados por ese escultor veneciano incluyeron 2 tigres de dientes de sable para sus escalinatas, un grupo alusivo a la ciencia para su tímpano y los bustos de naturalistas del siglo XVIII y XIX para las hornacinas de su frente.¹⁴³ Asimismo, De Pol improvisó un taller en el museo donde resultó habitual que sus modelos fuesen las familias de indios fueguinos que Moreno había rescatado en 1885 del Cuartel del Retiro donde habían sido depositados como prisioneros.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Magliaccio, Luciano, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2017, pp. 389-401.

¹⁴¹ El Museo de Ciencias Naturales de La Plata fue creado por un decreto del 19 de setiembre de 1884. Cfr. Del Rey, José María, *La nueva capital. Los primeros cinco años de su construcción*, Buenos Aires, J. Peuser, 1932, pp. 50-51.

¹⁴² Rocca, Edgardo, *Víctor de Pol*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992, p. 5.

¹⁴³ Según el proyecto original de decoración, debían ejecutarse 74 bustos que ocuparían los nichos ubicados entre las pilastras a lo largo de todo el edificio pero restricciones presupuestarias del gobierno bonaerense limitaron el número de personajes a retratar. Cfr. Amor, Mariela Cristina, “Ornamentación de las fachadas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (MLP). Restauro y puesta en valor de murales, esculturas y decoraciones”, *II Congreso Iberoamericano y X Jornada “Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio”*. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44405/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

¹⁴⁴ Las cabezas *Tafá* (1887) en bronce y *Cacique Indio Pampa* en mármol pertenecen al MNBA con el inv. n. 3590 y 7490 respectivamente. Sobre Moreno y los indios que residían en el museo, véase Quijada, Mónica, “Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 9, n. 2. URL: <https://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1084/1116>

La construcción plástica de *El Plata* nos impone también repensar la elección del río como tema de esta escultura. Éstos fueron representados en el repertorio visual europeo como ancianos de barba, reclinados sobre uno de los costados de sus cuerpos y apoyados sobre un ánfora y una cornucopia en alusión a la fertilidad prodigada por sus aguas. Un antecedente de la imagen plástica del río de la Plata fue el bajorrelieve proyectado por los escultores franceses Elías Duteil y F. Beaugrand a mediados de 1867 para el frontispicio del edificio de la Municipalidad de Rosario. Esta obra jamás realizada contemplaba el escudo nacional enlazado por motivos florales y vegetales y sostenido por 2 figuras alegóricas de los ríos de la Plata y Paraná. El primero fue concebido como una joven vestida con un ropaje grácil y la cabeza peinada con plantas silvestres que dejaba entrever la violencia de su correntada a través de la expresión altiva de su rostro. Por su parte, el Paraná fue modelado como un anciano de musculatura vigorosa y semblante atemperado cuya mirada se enfocaba en su compañera mientras le dirigía sus aguas con gran solemnidad.¹⁴⁵ La relación filial atribuida a esta pareja por la opinión pública de la época habría constituido una interpretación alegórica del nacimiento del río de la Plata a partir del Paraná que desembocaba en el primero después de atravesar las provincias del litoral argentino.

Correa Morales imaginó *El Plata* a partir de una figura que no presentó una preocupación real por particularizar una etnia sino que pareció establecer un sujeto generalizado mediante un atuendo simplificado. El escultor no demostró un interés genuino por retratar la indumentaria histórica o las marcas corporales de los indios de la llanura bonaerense. De hecho, este trabajo habría sido un ejercicio plástico de taller reformado posteriormente con algunos detalles como la vincha en la cabeza para imprimirle cierta singularidad. Las sesiones de modelo fueron una práctica habitual en la formación de los artistas en Europa puesto que el desnudo masculino constituía el nivel más elevado de pericia técnica aspirado por aquellos que deseaban incursionar en la escultura y la pintura de historia. *El Plata* nos revela 2 novedades. La primera consiste en la representación escultórica del indio. La segunda es el aspecto temperado conferido al indio en plena vigencia del paradigma salvaje para establecer una distancia temporal entre esta figura y su observador. Correa Morales habría interpretado a la naturaleza como una fuente de la que emanaba la identidad argentina que se estaba

¹⁴⁵ Gil, Noemí, *Elías Duteil..., op. cit.*, pp. 68-69.

diluyendo a causa del proceso de modernización social a manos de la inmigración europea.

Esta concepción había sido impulsada por el escritor Rafael Obligado (1851-1920) quien intentó hallar los temas característicos de la literatura nacional en el pasado local para oponerse al cosmopolitismo exacerbado de los habitantes de Buenos Aires.¹⁴⁶ Esta mirada estética no resultó desconocida para Correa Morales puesto que había sido uno de los asistentes frecuentes de las tertulias literarias auspiciadas por Obligado en su vivienda. Estos encuentros prosiguieron en la Academia Argentina de Ciencias y Letras fundada el 9 de julio de 1873.¹⁴⁷ En todo caso, la preferencia de Correa Morales por el indio en lugar del gaucho como Obligado con su Santos Vega habría estado influida por los mitos aborígenes recreados por Juan María Gutiérrez en sus poemas “Caicobé” e “Irupeya” (1843).¹⁴⁸ El contacto del escultor con los escritos de Gutiérrez (1809-1878) se remontaba a las reuniones organizadas por Obligado donde era una costumbre leer la *Revista del Río de La Plata* editada de 1871 a 1873 por el primero de los poetas.¹⁴⁹

4.3. *El poder de las imágenes: Juan Ferrari y el escándalo de la Exposición Continental*

La escultura de Correa Morales fue premiada en la Exposición Continental con una medalla de plata.¹⁵⁰ Otro galardón de esa importancia recibió la maqueta del monumento al Himno Nacional Argentino presentada por Juan Ferrari en la sección uruguaya.¹⁵¹ Era una columna con la cima ocupada por la estatua de la Patria libre y la base rodeada por las figuras alegóricas de las 14 provincias del país y las Gobernaciones del Chaco, Misiones y Patagonia.¹⁵² En este punto, debemos señalar que la documentación consultada no arrojó fotografías del trabajo. En tanto, Ferrari (1838-1918) era un escultor italiano radicado en Uruguay desde 1865 que había trascendido

¹⁴⁶ Romano, Eduardo, “Hacia un perfil de la poética nativista argentina”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, n. 27, 1998, pp. 73-88 y Romano, Eduardo, “Génesis de la poética nativista”, en *El nativismo como ideología en el ‘Santos Vega’ de Rafael Obligado*, Buenos Aires, Biblos, 1991, pp. 5-31.

¹⁴⁷ Hernández Prieto, María Isabel, *Vida y obra del poeta argentino Rafael Obligado*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 88.

¹⁴⁸ Ortiz Gambetta, Eugenia, “La leyenda aborígen en la lírica de Juan M. Gutiérrez y Adolfo Berro”, *Verba Hispanica*, Ljubljana University Press, n. 24, 2016, pp. 201-213.

¹⁴⁹ Hernández Prieto, María Isabel, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁰ “Exposición Continental”, *La Nación*, 5.VII.1882.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² “Una obra de arte”, *Las Provincias*, 2.II.1882.

por su monumento a la Independencia Nacional de esa nación erigido en 1879.¹⁵³ En vísperas de la apertura del certamen, *El Correo Español* informó que una de las figuras alegóricas del proyecto consistía en una mujer con una corona de laurel en la cabeza y un león acostado a sus pies. Este periódico fue editado por la colonia española de Buenos Aires desde 1872 hasta 1905 con el objetivo de construir un relato nacional por fuera de las fronteras europeas que permitiese generar un sentimiento de pertenencia entre sus miembros.¹⁵⁴ En este sentido, su director Justo López de Gomara había interpretado la maqueta de Ferrari como una afrenta a sus coterráneos puesto que la imagen del león estaba vinculada a la nobleza de la realeza ibérica desde inicios de la centuria.¹⁵⁵

A su modo de ver, este motivo representaba la sumisión de la monarquía de su patria frente a la Argentina que se erguía triunfante después de haber quebrado los lazos de dominación política con ese gobierno en 1810. Sin embargo, este conflicto iconográfico se remontaba a octubre de 1852 cuando la colonia española había reaccionado contra la decoración de un farol usado por la banda de música de la Guardia Nacional. Este artefacto tenía pintado en una de sus caras una figura femenina de indumentaria guerrera con una lanza en su mano y un león herido echado a sus pies.¹⁵⁶ La amenaza de apedreo de esta lámpara empleada para iluminar el concierto en recuerdo de la revolución del 11 de setiembre de ese año había constituido un gesto de reivindicación del pasado de esa colectividad.¹⁵⁷ Medio siglo después, esta misma ofensa fue adivinada por *El Correo Español* en la composición de Ferrari:

¿Qué va a hacer ese león rendido a los pies de la estatua de la República Argentina? Las licencias y figuras que al poeta se acuerdan dejando en libertad su fantasía no pueden concederse en absoluto al escultor que copia, no ya el alma sino el cuerpo de seres existentes,

¹⁵³ “Bellas Artes. El escultor Juan Ferrari”, *La Nación*, 19.I.1883.

¹⁵⁴ La tirada diaria de *El Correo Español* era de 4000 ejemplares en 1887. Esta cantidad bien pudo rivalizar con los 18.000 impresos por día de *La Nación* y *La Prensa*. Véase Garabedian, Marcelo, “España, los españoles y la Argentina a través de la mirada de *El Correo Español* (1872-1905)”, en Garabedian, Marcelo, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009, pp. 11-52.

¹⁵⁵ García Sebastiani, Marcela, “Justo López de Gomara: entre el periodismo, la cultura y el negocio de la política de los españoles en la Argentina”, en García Sebastiani, Marcela (dir.), *Patriotas entre naciones: Elites emigrantes españolas en Argentina*, Madrid, Editorial Complutense, 2010, pp. 83-126.

¹⁵⁶ “Retreta del sábado”, *El Nacional*, 4.X.1852 y 10.X.1852. Véase también Wasserman, Fabio, *Entre Clío y la Polis...*, op. cit., pp. 157-158.

¹⁵⁷ “Farol de retreta”, *El Nacional*, 23.X.1852.

que no construye ideas sino que fabrica músculos y fibras en que no puede faltar a la realidad so pena de crear un monstruo.

¿Y no es una monstruosidad esculpir un león, símbolo de la fuerza, de la majestad y del poder, rendido como un perro, débil como un cordero, arrastrándose como una culebra?

Artísticamente, esto es ya una falta censurable que nada excusa ni disculpa. Moralmente, el escultor revela poca delicadeza al no reparar, por conseguir un triunfo, en herir la susceptibilidad de una Nación entera.

(...)

Aquel león si alguna vez se tendió manso sobre la arena, a las plantas de la República Argentina, habrá sido para acariciar y jugar amoroso con la leona del Chaco y de La Pampa.¹⁵⁸

Este periódico insistió que la fuente textual usada por Ferrari como inspiración de la pareja del león y la matrona fue la cuarteta del himno nacional argentino que refería “Se Levanta a la faz de la Tierra/una nueva y gloriosa Nación/coronada su sien de laureles/y a sus plantas rendido un león”. Además, consideraba injusto que este tipo de agravios se perpetuase en el tiempo puesto que Chile había modificado la letra de su canción patria en 1847 con el objetivo de restablecer los vínculos de cordialidad con España.¹⁵⁹ En su afán de velar por el honor de la corona ibérica, López de Gomara intentó forzar la exclusión de la maqueta del certamen presionando al Club Industrial Argentino con las firmas recolectadas entre los inmigrantes que se habían sentido heridos por esa humillación extemporánea.¹⁶⁰ Sin embargo, el hecho de mayor virulencia fue el llamado del periódico para efectuar una concentración popular el 19 de marzo de 1882 en la plaza de Mayo. Resulta necesario recordar que la sede de esa institución funcionaba en los altos del Teatro Colón ubicado en uno de sus lados.¹⁶¹ Esta convocatoria convenció a Enrique Otal, encargado de negocios español en Buenos Aires, de solicitar el auxilio de Victorino de la Plaza, ministro de Relaciones Exteriores, debido al temor de que sus compatriotas involucrasen a ambos países en un escándalo

¹⁵⁸ “Corona su sien de laureles y a su planta rendido un león”, *El Correo Español*, 14.III.1882.

¹⁵⁹ García, Ignacio (1998), “... Y a sus plantas rendido un león”: Xenofobia antiespañola en la Argentina, 1890-1900”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, pp. 195-221.

¹⁶⁰ “Protesta”, *El Correo Español*, 21.III.1882.

¹⁶¹ “¡Españoles!”, *El Correo Español*, 18.III.1882.

diplomático. La cancelación de la protesta permitió a Otal escribir con alivio a sus superiores que:

La Exposición Continental (...) ha dado origen a un conflicto entre españoles y argentinos que (...) felizmente terminó ayer (...).

No se me ocultaba que entablar con este motivo una reclamación oficial era llevar la susceptibilidad demasiado lejos y exponerme a quedar en mal lugar sino se accedía a mi petición, pero al mismo tiempo era preciso tomar alguna pronta resolución, pues en el estado de excitación a que habían llegado los ánimos era de temer un conflicto.

En tal situación y teniendo en cuenta que el Dr. Plaza (...), es a la vez Vicepresidente honorario de la Exposición, le di cuenta particularmente de lo que ocurría y le manifesté la esperanza que tenía de que con su influencia (...), encontraría algún medio de terminar esta desagradable cuestión. Así me lo prometió y entonces traté de evitar a todo trance la celebración del meeting, que hubiera dado lugar a otro de los italianos a favor de su compatriota el escultor (...).

Viendo que mis esfuerzos eran inútiles traté por lo menos de aplazarlo (...) y que para esta clase de excitaciones el mejor remedio es el tiempo, tenía la esperanza de que si no se llegaba a un arreglo, en una semana se calmarían mucho los ánimos.¹⁶²

La suspensión de la movilización respondió a la decisión del Club Industrial Argentino de exigir el retiro de la maqueta de Ferrari a los organizadores de la sección de uruguayas.¹⁶³ Esta entidad satisfizo los reclamos de *El Correo Español* para evitar un altercado mayor debido a la importancia numérica de la colonia española y a su influencia destacada en la economía local.¹⁶⁴ Asimismo, la envergadura del escándalo empujó a Roca a intervenir en su condición de mandatario para impedir que los

¹⁶² Carta de Enrique Otal a sus superiores en España. Buenos Aires, 22.III.1882. Citada en Santos Martínez, Pedro, *Documentos diplomáticos sobre historia argentina (1850-1954)*, Mendoza, CEIHC, t. IV, 2002, pp. 160-161.

¹⁶³ “El leoncito emponchado”, *Las Provincias*, 21.III.1882.

¹⁶⁴ Fernández, Alejandro, “La inmigración española en la Argentina y el comercio bilateral”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, a. 1, 2000. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/57>

miembros de esa institución renunciasen a la coordinación del certamen.¹⁶⁵ La resistencia de la comitiva de Uruguay a cumplir el pedido argentino estuvo relacionada al prestigio conquistado por Ferrari en ese país donde había ejecutado el monumento a la Paz de Abril de 1872 (1873).¹⁶⁶ Por su parte, la renuencia inicial del Club Industrial Argentino a atender las exigencias españolas había pretendido evitar un altercado con la colectividad italiana puesto que el escultor gozaba de su simpatía. De hecho, sus integrantes lo habían contratado en 1878 para diseñar la corona fúnebre en oro que sería remitida a la tumba del rey Víctor Manuel II.¹⁶⁷ En paralelo, una crónica de *Las Provincias* del 9 de marzo de 1882 intentó minimizar la reacción de los inmigrantes españoles mediante el relato imaginario de la visita de uno de ellos a la Exposición.¹⁶⁸ Escudado bajo el seudónimo de Crispulo, el autor del artículo contó la cruzada de ese personaje que acabaría en el local de la cervecería de Bieckert:

Poseído del natural temor que provocan las amenazas en el ánimo del más guapetón de los mortales, me voy a permitir (...) hablar tres palabritas sobre (...) la estatua de Ferrari, que ostenta (...) un leoncito que se hace el morrongo, al sentir cerca de sí una muchacha bonita.
(...)

Es cosa averiguada (...) que los hijos de España (...) tienen un patriotismo tan desarrollado que (...) son capaces de dar un disgusto al diablo, al grito de ¡Santiago y a volar que hay chinches!
(...)

Aprovechando la bolada de valer diez pesos la entrada, me dirigí al local de la Exposición (...).

Quiso la bendita casualidad que (...) entrase delante de mí, un amigo español (...) que había conseguido licencia esa noche para ir a

¹⁶⁵ “Última hora”, *El Correo Español*, 19.III.1882. Por su parte, Dámaso Centeno en su condición de redactor de *El Demócrata* escribió a Roca para intercambiar su parecer sobre el escándalo de la maqueta. Cfr. Carta de Dámaso Centeno a Julio A. Roca. S./l., s/f. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1256.

¹⁶⁶ “Noticias. Lo del yeso”, *La Nación Española*, 21.III.1882.

¹⁶⁷ “Corona fúnebre”, *La Nación*, 20.I.1878.

¹⁶⁸ La censura española recayó también sobre la maqueta en yeso del monumento a José San Martín de un artista apellidado López mostrada en la sección de la provincia de Corrientes de la Exposición. El proyecto presentó la figura de ese prócer de pie sobre un peñasco junto a un león echado a sus pies mientras una corona rodaba por las escalinatas del pedestal en alusión a la derrota de la monarquía española. Cfr. “Variedades. Otro mamarracho de la exposición”, *El Correo Español*, 18.III.1882.

indignarse delante de la estatua, y me arrimé a él para estudiar el efecto que aquella le producía.

(...)

Me arrimé a él y miré también. Delante de una columnita de yeso que puede tener tres cuartos de altura, se veía una estatuilla de menos de un jeme y a los pies de ésta un pedacito de yeso que representa un animalito, según decía el vigilante de guardia.

En aquel momento pasaba el Sr. Bensusan con su antejo de teatro elegantemente puesto a la moda de las carreras y acercándome a él le pedí cortésmente [que] me lo permitiera para divisar la estatuilla y el bultito blanco que aquella tiene a los pies.

(...)

Después de diez minutos de contemplación y de ternos, mi Español salió como loco, dirigiéndose poseído de la mayor indignación a tomar dos chopes en el tonel de Bieckert (...).¹⁶⁹

A pesar de las chanzas, la virulencia del sentimiento patriótico de la colonia española convenció a Ferrari de retirar su maqueta. El propósito del escultor no había sido agraviar a sus miembros sino hacerse de algún dinero ofreciendo el proyecto en venta al gobierno argentino en caso de que obtuviese alguna medalla en la Exposición.¹⁷⁰ Asimismo, la figura del león no resultó un motivo exclusivo del repertorio visual ibérico sino que era un elemento simbólico compartido por la estatuaría europea si atendemos a monumentos como el dedicado a la Independencia Italiana (1879) de Tito Sarrocchi (Fig. 22). En todo caso, la maqueta evidenció la confrontación de los imaginarios culturales en pugna en el suelo rioplatense a mediados del siglo XIX como refirió su propio autor:

Los comentarios de *El Correo Español* primero y los de *La Nación Española* de hoy, si bien me han disgustado, no me han irritado, desde que no es mía la culpa, si inspirado de un mal entendido espíritu

¹⁶⁹ Crispulo, "Dichos criollos. Un león de los chicos", *Las Provincias*, 19.III.1882.

¹⁷⁰ "Una obra de arte", *Las Provincias*, 2.II.1882.

nacional, quieren ver en mi boceto, traducido del himno nacional argentino, un insulto a España.

Todas las obras de arte, aun las mejores, son debidamente laureadas, cuando inspiradas en el asunto de una poesía el artista trata de esculpir plásticamente el concepto manifestado por la palabra.

Eso procuré yo hacer, y nada más.

No tuve la más mínima ni remota idea de ofender a los españoles al modelar mi boceto, como no ofendí a los brasileños cuando modelé y esculpí en mármol el *Grito Uruguayo* [...], ni estos reclamaron.

(...)

Si alguna cosa me ha disgustado verdaderamente es la manera poco delicada de la Comisión Ejecutiva [de la Exposición], la que se ha permitido libertades conmigo que no tolero, y a la que no contestaré sino cuando haya obtenido plena y cumplida satisfacción.¹⁷¹

La dirigencia política jamás comisionó la realización de la maqueta debido al temor de un escándalo mayor de la colectividad española que hubiese concluido con la destrucción del monumento. Asimismo, su retiro del certamen pretendió evitar una reacción contra Ferrari cuando la colonia italiana se estaba organizando para celebrar un funeral cívico en honor a Garibaldi quien había fallecido el 2 de junio de 1882.¹⁷² Esta ceremonia se realizó el 25 de ese mes. Su programa contempló una procesión popular hasta la Revoca Vieja en la plaza de la Victoria donde había sido levantado un túmulo y una capilla ardiente con el permiso municipal.¹⁷³ El túmulo consistió en un pedestal sobre gradas decorado con un busto de Garibaldi en su frente y coronado con una estatua de la alegoría de la libertad prestada por los organizadores de la Exposición Continental.¹⁷⁴ Esta última bien pudo tratarse de la figura femenina que remataba el monumento a la Independencia Nacional de Ferrari cuya copia en bronce había sido exhibida en la competencia.¹⁷⁵ Esta posibilidad habría resultado viable si consideramos que el artista se mostró interesado por participar en las honras fúnebres a Garibaldi al

¹⁷¹ “El escultor Juan Ferrari”, *El Correo Español*, 20.III.1882.

¹⁷² “Italianos y argentinos”, *La Patria Argentina*, 6.VI.1882

¹⁷³ “Garibaldi”, *La Patria Argentina*, 7.VI.1882 y “Noticias. Monumento a Garibaldi”, *La Patria Argentina*, 14.VI.1882. Véase también Dosio, Patricia, “El monumento a Garibaldi en Buenos Aires (1882-1904)”, *Iberoamericana*, Ibero-Amerikanisches Institut, a. X, n. 40, 2010, pp. 63-84. Por su parte, la documentación consultada no arrojó registros fotográficos del túmulo.

¹⁷⁴ “Honores a Garibaldi”, *La Patria Argentina*, 22.VI.1882.

¹⁷⁵ “Miscelánea”, *El eco de la Exposición*, 16.VI.1882.

peticionar la autorización de la Municipalidad para construir un arco de triunfo en el cruce de las avenidas Rivadavia y Pueyrredón.¹⁷⁶

5. El porvenir de Lucio Correa Morales en Buenos Aires

A inicios de 1883, Correa Morales habría regresado a Buenos Aires puesto que la Asociación Protectora del Arte Nacional no contaba con los recursos económicos suficientes para auxiliarlo como lo hubiese hecho el Estado. El artista expuso en la Casa Bossi en junio de ese año.¹⁷⁷ La protagonista fue la escultura en mármol titulada *Ondina* (1880) que había sido concebida en el extranjero (Fig. 23).¹⁷⁸ Se trataba de una joven quitándose el paño que cubría su cintura con una mano y recogiendo su cabello detrás de la oreja con la otra para comenzar a sumergirse en el arroyo que el espectador imaginaba delante de ella. Un cronista de *La Nación* reseñó la exhibición de la obra subrayando la decisión de Correa Morales de alejarse del tratamiento dado a esta ninfa por la estatuaría clásica. En este sentido, su artículo se ocupó de señalar los errores técnicos sobre la interpretación plástica de ese personaje:

No somos partidarios, en pintura, de una escuela determinada. Amamos la pintura antigua, con (...) el frecuente anacronismo de sus trajes y el general descuido del paisaje. Somos pasionistas del moderno, más estudioso en lo accesorio y más completo histórico y descriptivamente (...).

Pero juzgamos que el campo de acción de la escultura es más reducido, que ella debe limitarse a dar forma palpable a la belleza típica y a la fuerza física, y materializar las ideas bellas, reconstruir, con los hermosos miembros dispersos, la extinguida belleza del campo humano, rehacer el Adán de la forma varonil o la Eva de la forma femenina. Estamos, en escultura, afiliados al clasicismo. Todo lo que la escuela moderna llegue a crear, separándose del ideal perseguido por el arte antiguo, está destinado a una vida efímera.

¹⁷⁶ “Honores a Garibaldi”, *La Patria Argentina*, 22.VI.1882.

¹⁷⁷ J.M.L., “Escultura y pintura”, *La Nación*, 21.VI.1883.

¹⁷⁸ La figura de *Ondina* en mármol se conserva en el Jardín Botánico “Carlos Thays” y su original en yeso pertenece al Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” de Mendoza.

(...)

Encontramos que la cabellera [de *Ondina*] no ha sido cincelada con el vigor que hubiéramos deseado, cayendo pesada y poco modelada (...). Su frente es estrecha y la región superciliar hacia el lado de las sienes [es] demasiado desarrollada. Los ojos están muy a *fleur de tête*. Su oreja izquierda, que una mano algo duramente burilada descubre, está exageradamente ahuecada.

Los senos, casi destituidos de pezones, no tienen esa bellísima forma conoidea que vemos en la Venus de Milo, forma suprema de la belleza. Sus manos no terminan en dedos afilados de uñas acanutilladas, y sus pies no tienen el pulgar delicadamente separado de los dedos restantes.¹⁷⁹

La imitación de la verdad y la belleza del ideal de la estatuaria neoclásica sostenidas por este cronista parecieron ser desafiadas por la pose casual y la naturalidad del movimiento de los brazos de *Ondina*. El orden, la moderación y el tratamiento inmaterial de la superficie adoptados en las producciones académicas contrastaron con la expresividad de esculturas como *Mujer mordida por una serpiente* (1847) de Jean-Baptiste Clésinger o *Niña con el pecho descubierto* (1862) de Emilio Fiaschi (Fig. 24-25).¹⁸⁰ La figura femenina dotada de sensualidad amplió la mirada de los espectadores hacia la representación de escenas íntimas donde sus protagonistas aparentaban ser sorprendidas en situaciones cotidianas. De esta manera, Correa Morales imprimió cierto grado de erotismo a *Ondina* a través del paño en su cadera que habilitaba a un juego de insinuación y ocultamiento acompañado por la actitud indiferente de la joven de resguardarse de la mirada pública. Este artista compartió el imaginario visual mitológico que Carrier-Belleuse, Pierre Campagne (1851-1910) y Jean-Baptiste Klagmann (1810-1867) habían empleado una década atrás para sortear los peligros de la censura moral (Fig. 26-28). Asimismo, la elección de esta ninfa habría sido un pretexto de Correa Morales para incursionar en un tema de gran aceptación en Europa con el objetivo de

¹⁷⁹ J.M.L., “Escultura y pintura”, *La Nación*, 21.VI.1883.

¹⁸⁰ Flynn, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, pp. 91-114 y Rosenblum, Robert y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 1984, pp. 229-260 y 565-592. Véase también Rheims, Maurice, “Neoclassicism” y “Realism or Positivist Art”, en *19th Century Sculpture*, New York, Harry Abrams, 1977, pp. 15-40 y 85-106.

revertir el silencio que había rodeado a *El Plata* al momento de probar suerte con su venta.

Su mención en la *Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires* de 1886, editada anualmente por Hugo Kunz y cía., demostró que Correa Morales conocía la realidad de su profesión donde la formación del perfil de artista dependía de la visibilidad de su nombre.¹⁸¹ La ausencia de espacios dedicados a la exposición exclusiva de obras de arte y de consumidores habituados a la compra de este tipo de producciones retrasó la construcción de un mercado artístico que pudiese operar con la misma fuerza que el europeo. De esta manera, la fortuna comercial de Correa Morales dependería de la actitud del espectador para evaluar sus esculturas según criterios estéticos en lugar de la percepción práctica que definía la frontera entre el objeto artesanal y las bellas artes.¹⁸² En este sentido, el escultor se valió de la *Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires* para ofrecer sus servicios al grupo social de la ciudad que disponía del dinero suficiente y el gusto artístico necesario para encomendarle encargos particulares. Esta estrategia habría sido exitosa si consideramos que los bustos de Correa Morales conservados actualmente habrían representado una porción fragmentada de la producción de esa índole contratada a sus manos. Así, las esculturas en mármol de los hermanos Bernabé (1892) y José María Delgado (1892) forman parte de esta selección (Fig. 29-30).¹⁸³

6. Los primeros monumentos de Lucio Correa Morales en Buenos Aires (1890-1896)

El suicidio de Cafferata impulsó a la comisión encargada del monumento a Antonio Ruiz, llamado popularmente Falucho, a delegar su realización a Correa Morales. Esta agrupación encabezada por Blanco de Aguirre había convocado a un

¹⁸¹ Mayer, Edelmiro (dir.), *Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1886, p. 98.

¹⁸² Bourdieu, Pierre, “Sociología de la percepción”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 65-84.

¹⁸³ El busto de Delia Correa Morales de Cobo pertenece al MNBA con el inv. n. 3607; el de María Correa Morales de Saguier, a la retratada; el de Demetrio Correa Morales, al Museo Benito Quinquela Martín; el de Bernabé Delgado, al retratado, y el de José María Delgado, al Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. Cfr. Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 131.

concurso de maquetas que Cafferata había ganado en setiembre de 1889.¹⁸⁴ Falucho había sido un soldado afroargentino del ejército de los Andes que había defendido los castillos del Callao del asedio de las tropas españolas durante el motín propiciado por su propio batallón en 1824.¹⁸⁵ La actuación de este guerrero fusilado en esa sublevación debido a su negativa de izar la bandera enemiga había sido recuperada en *Historia de San Martín y de la emancipación americana* (1887-1890) de Mitre quien fue designado presidente honorario de la comisión.¹⁸⁶ El proyecto de Cafferata había consistido en la representación de Falucho de rodillas, el rostro hacia arriba, una mano sujetando la bandera argentina y un fusil esparcido en pedazos a su alrededor en alusión a su muerte trágica (Fig. 31).¹⁸⁷ Por el contrario, Correa Morales decidió ejecutarlo de pie sobre un torreón, vestido con la indumentaria militar de su rango, una mano sosteniendo la enseña patria a un costado de su cuerpo, la otra apoyada sobre el pecho y una de sus piernas adelantada (Fig. 32). Esta versión de Falucho pretendía equiparar su figura a las estatuas de los prohombres inauguradas hasta entonces en Buenos Aires como la de Juan Lavalle de Pietro Costa para igualar el valor patriótico de su sacrificio a las restantes hazañas nacionales.¹⁸⁸ Asimismo, este monumento buscaba acallar los reclamos de la comunidad negra sobre el olvido oficial a su participación en las luchas de liberación a través de la consagración de un héroe de existencia incierta cuyas proezas pudiesen inspirar a la población.¹⁸⁹

La construcción de un pasado histórico mediante la recuperación de la actuación entusiasta de los capitanes diestros y los héroes anónimos permitió a la dirigencia política legitimar una nueva identidad del país. El ascenso de los inmigrantes europeos a los estratos más encumbrados de Buenos Aires gracias a las posibilidades de movilidad social empujó a la élite a mirar con recelo a estos individuos que Alberdi había idealizado como agentes de progreso. El número creciente de extranjeros llegados a la ciudad alcanzó la cifra de 260.909 en 1889 a causa de la entrega de pasajes subsidiados

¹⁸⁴ La comisión del monumento a Falucho estuvo integrada por Federico Calto, Santiago y Mateo Elejalde y Celestino Reyes. Cfr. Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización..., op. cit.*, pp. 207-229.

¹⁸⁵ Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación argentina*, Buenos Aires, t. 4, 1890, pp. 63-71.

¹⁸⁶ Carta de Juan Blanco de Aguirre a Bartolomé Mitre. Buenos Aires, 20.II.1889. MM, AH, Fondo Bartolomé Mitre, doc. 10871.

¹⁸⁷ “Monumento a Falucho”, *La Nación*, 20.XII.1889. Sobre el monumento a Falucho de Cafferata, cfr. Dossio, Patricia, “Política estatuarial y representatividad en Buenos Aires (1880-1910): el monumento a Falucho”, en AA.VV., *Estudios e Investigaciones N° 8*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 93-107.

¹⁸⁸ Sobre las versiones del monumento de Cafferata y Correa Morales, cfr. Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización..., op. cit.*, pp. 207-229.

¹⁸⁹ Geler, Lea, “‘Hijos de la patria’: tensiones y pasiones...”, *op. cit.*

por el Estado y la propaganda de los funcionarios locales en las capitales europeas.¹⁹⁰ La urgencia por cimentar un imaginario colectivo acorde a las necesidades políticas del presente impulsó a la clase dirigente a revalorizar a los prohombres cuyos méritos habían posibilitado el triunfo de Argentina en las guerras de independencia. La sugerencia de *Revista Científica Militar* de erigir una estatua del soldado argentino en vísperas de la formación de la comisión del monumento a Falucho generó una discusión acerca de las cualidades morales que debían primar en los héroes a honrar.¹⁹¹ En este sentido, *Soldado Argentino* de Cafferata ideado como un miliciano de pie vestido con bombacha, polainas, chaquetilla, zapatos, quepí y mochila con capa enrollada y cantimplora habría sido ejecutado con motivo de ese homenaje (Fig. 33).¹⁹²

El título de esta escultura en mármol nos permite sospechar que Cafferata pretendió postularse como autor de la propuesta lanzada por la *Revista Científica Militar* con la intención de repetir la suerte que lo había acompañado con su estatua de Manuel Belgrano. También podemos conjeturar que esta figura fue ejecutada con motivo de una posible reactivación del monumento a los milicianos caídos en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). En este sentido, su uniforme se ajusta a la indumentaria usada por la Infantería de Línea del ejército argentino en la contienda. Este monumento a los jefes, los oficiales y los soldados muertos en la batalla de Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay había sido promovido por el gobierno nacional en 1872.¹⁹³ En cualquier caso, los combatientes anónimos de la patria debían ser rememorados así:

El soldado es para la juventud, mejor que para la ancianidad, la fuente de todos los recuerdos nacionales. Es él quien la refresca y purifica en el aniversario de los grandes hechos y en las horas de pasajero y melancólico desfallecimiento.

(...)

¹⁹⁰ Alsina, Juan A., *La inmigración europea...*, op. cit., p. 132.

¹⁹¹ “Monumento al soldado argentino”, *La Nación*, 30.XI.1889.

¹⁹² *Soldado Argentino* pertenece al MNBA con el inv. n. 5191. Por su parte, un busto en bronce de título homónimo (1887) existe en el Museo Benito Quinquela Martín y otro en el Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson” de San Juan.

¹⁹³ La ley 8868 del 27 de mayo de 1872 aprobó la inversión de 10.000 pesos para ejecutar este monumento. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos desde 1810 hasta 1873*, Buenos Aires, t.VI (1870-1873), 1884, p. 254. Sobre la indumentaria militar usada en la Guerra de la Triple Alianza, véase Beverina, Juan, *La Guerra del Paraguay. Las operaciones de la guerra en el territorio argentino y brasileño*, Buenos Aires, 1921, t. 1, p. 296.

Desde el soldado de Liniers hasta el de la Junta; desde el granadero de San Martín hasta el gaucho de Güemes; (...) todos tienen el primitivo caballeresco valor tan propio de nuestra tierra, que parece brotar perpetuamente de las pampas, los ríos y las montañas argentinas.

(...)

Y a este ser que tenemos en nuestra historia como vínculo del pasado con el presente, y augurio y fortaleza del porvenir; (...) la representación es difícil. Porque el prototipo debe ser (...) de verdadera grandeza, y la grandeza verdadera del soldado no está en el color, en la instrucción, en la cuna ni en la tumba (...). Está en su vida toda (...).

Si el modelo no existe, no ensayemos la estatua. Quede el ideal ahí dentro, como decía Miguel Ángel, basta que sea llegada la hora de desalojarlo de su vestidura de piedra y anunciar el enigma (...).¹⁹⁴

La rebaja del precio del monumento a Falucho ofrecida por Correa Morales a la comisión el 29 de marzo de 1892 constituyó un testimonio de su interés por convertirse en su autor a pesar de las desventajas que pudiese suscitar a su economía personal.¹⁹⁵ Correa Morales era el único escultor argentino preocupado por consolidar una personalidad artística que lo diferenciase del perfil de artesano que caracterizaba a la mayoría de los artífices nativos y foráneos activos en Buenos Aires. En Europa, había aprendido que el éxito comercial estaba reservado a una minoría que había podido formarse con maestros de relevancia, conformar un grupo de discípulos y ocupar cargos en instituciones artísticas. La resignificación de su posición social fue una posibilidad extraña puesto que los artistas sólo contaban en la ciudad con los bazares y las residencias particulares para mostrar sus trabajos. Esta situación se revertiría recién en 1892 con la apertura del Salón del Ateneo como una instancia expositiva comparable a los certámenes europeos por la existencia de jurados y de premios. A su regreso al país en 1883, Correa Morales debió destinar parte de su tiempo a la labor docente y la realización de encargos como bustos de particulares debido a la ausencia de una clientela numerosa para comprar sus obras a un ritmo sostenido. En este sentido, el

¹⁹⁴ “Monumento al soldado argentino”, *La Nación*, 30.XI.1889.

¹⁹⁵ Carta de Lucio Correa Morales a la comisión del monumento a Falucho. Buenos Aires, 29.III.1892. Citada en “Falucho”, *La Nación*, 23.IV.1892.

sueño de beneficiarse con la venta de sus esculturas requirió también de la conformación de un público dispuesto a percibirlo como productor de objetos con fines estéticos.¹⁹⁶ Sin embargo, la aspiración de autonomía no resultó viable para Correa Morales puesto que debió emplearse en el Zoológico de Buenos Aires a cargo de Holmberg para responder a las obligaciones contraídas desde su matrimonio en 1890.¹⁹⁷

Correa Morales volvió a ser contratado el 31 de diciembre de 1896. El monumento a Juan N. Madero para el partido de San Fernando lo ocupó en esta ocasión (Fig. 34).¹⁹⁸ Su comitente fue una comisión encabezada por Cayetano Cúneo.¹⁹⁹ El encargo constituyó un ejemplo del derrotero de dificultades que los escultores debieron enfrentar al aceptar un trabajo de envergadura puesto que las aspiraciones de los responsables de estos homenajes sobrepasaron los recursos económicos a su disposición. Madero (1806-1893) había sido un comerciante español preocupado por la modernización de esa localidad a través de su postulación como capital bonaerense, la instalación del teléfono y la construcción de un puente ferroviario giratorio sobre su canal fluvial.²⁰⁰ Su fallecimiento impulsó a las asociaciones de socorros mutuos de la zona a auspiciar una colecta popular para recaudar los fondos que permitiesen perpetuar su memoria en un monumento.²⁰¹ Por su parte, la elección de Correa Morales habría respondido a la recomendación de su primo Moreno quien figuraba en la nómina de fundadores de la Biblioteca de San Fernando que Cúneo dirigía desde inicios del año.²⁰² Asimismo, su escultura en bronce para la tumba de Julio Fernández Villanueva (1858-1890) en el Cementerio de la Recoleta habría convencido a la comisión de que él era la mejor opción como autor del monumento (Fig. 35). Esta obra destinada a honrar a ese pintor argentino había sido confiada al artista por un grupo de jóvenes encabezado por Guillermo Udaondo. Fernández Villanueva había muerto en su papel de médico

¹⁹⁶ Williams, Raymond, “El artista romántico”, *op. cit.*

¹⁹⁷ Lucio Correa Morales contrajo matrimonio con Elina González Acha. El escultor trabajó en el Zoológico hasta 1904. Cfr. Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 44.

¹⁹⁸ Contrato firmado entre Lucio Correa Morales y Cayetano Cúneo. San Fernando, 31.XII.1896. BPJNM, AJNM, doc. 1277.

¹⁹⁹ La comisión del monumento se completó con Francisco Baratta, Pedro Somellera y Ricardo Tomas.

²⁰⁰ Sobre la vida de Madero, véase Cordero, Héctor, *Vida y obra de don Juan Madero*, Buenos Aires, 1955.

²⁰¹ Las entidades que intervinieron en la colecta popular fueron la Asociación La Gauloise. Societé de Secours Mutuels et de Bienfaisances, Societé Italiana de Unione e Benevolenza de San Fernando, Sociedad Musical Unión Carnavalui Loqui, Sociedad Española de Socorros Mutuos de Las Conchas y San Fernando, Sociedad Artesanos del dique San Fernando y Centro Unión Comerciantes de San Fernando y Las Conchas y propietarios de islas de la Provincia de Buenos Aires.

²⁰² Sobre la vinculación de Francisco P. Moreno con la Biblioteca, véase Leiva, Alberto David, *Archivo Juan Nepomuceno Madero*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Históricos de San Fernando de Buena Vista, 2000, p. 18.

mientras socorría a los heridos en la Revolución del Parque de 1890.²⁰³ Este trabajo exhibido en la Casa Nocetti y Repetto en abril de 1894 consistió en un niño con la cabeza reclinada sobre una laja de granito donde estaba escrito el nombre del difunto y los pies rodeados por una paleta, unos pinceles y un báculo en alusión a sus profesiones.²⁰⁴

La organización de suscripciones populares para recaudar el dinero requerido por las causas de beneficencia limitó las posibilidades de éxito del monumento a Madero puesto que un sinnúmero de éstas estaba siendo costado de esa manera. Los magros resultados de la colecta auspiciada entre los vecinos de San Fernando movieron a Cúneo a gestionar la colaboración de los amigos del difunto y el Concejo Deliberante local para alcanzar la suma necesaria para su concreción.²⁰⁵ Las aspiraciones de consumir este homenaje empujaron a la comisión a proseguir con su cometido a pesar de que los fondos recaudados continuaban sin ser suficientes para sufragar el precio del encargo. La elección de Correa Morales habría alentado a la comisión a considerar que un connacional tendría la templanza precisa para tolerar los inconvenientes económicos inherentes a un trabajo de esa importancia sin claudicar en su finalización. Asimismo, los 18 meses dispuestos para cancelar el plan de cuotas convenido con el artista nos induce a suponer que la agrupación especuló con la posibilidad de renovar el interés de los benefactores dispuestos a costear la efigie de Madero con su óbolo.

La administración deficiente de los fondos dilató la cancelación del pago del monumento a lo largo de una década ocasionando el desgaste anímico y la pérdida de ganancias para su autor.²⁰⁶ Asimismo, esta demora enfrentó a Correa Morales a la demanda judicial que le inició el constructor de su pedestal puesto que había sido concluido en setiembre de 1897 a costa de su propio peculio.²⁰⁷ Un problema mayor fue el embargo impuesto a la figura de Madero en el taller de Joris quien la había fundido en bronce en diciembre de 1898. Madero fue representado de pie, vestido con pantalón y levita, la mano derecha apoyada en un bastón, la otra sosteniendo un sombrero por

²⁰³ Sobre Julio Fernández Villanueva, véase Matienzo, Agustín, *José Fernández Villanueva*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

²⁰⁴ “Monumento al Dr. Julio Fernández Villanueva”, *La Nación*, 8.IV.1894.

²⁰⁵ El precio del monumento a Juan N. Madero era de 10.000 pesos. Sobre la donación de 100 pesos por el Concejo Deliberante de San Fernando, cfr. Carta de Cesáreo de Marzi a Cayetano Cúneo. San Fernando, 12.VIII.1895 y Lista de suscripción. San Fernando, 1895. BPJNM, AJNM, doc. 1271 y docs. 1258 a 1259.

²⁰⁶ Carta de Pedro Somellera a Cayetano Cúneo. San Fernando, 10.VII.1896. BPJNM, AJNM, doc. 1276.

²⁰⁷ Carta de Lucio Correa Morales a Cayetano Cúneo. Buenos Aires, 30.XII.1899. BPJNM, AJNM, doc. 1284.

detrás de la espalda, la cabeza caída levemente sobre el pecho y la mirada puesta en el horizonte. El responsable de la incautación fue su socio francés que había acumulado una deuda con un proveedor de metal apellidado Arcare quien había impulsado un pleito contra ese negocio.²⁰⁸ Este sujeto era Santiago Lauer quien había participado en algunos certámenes artísticos locales como el Salón del Ateneo de 1895 con un Cristo en bronce.²⁰⁹ Sin embargo, la liberación de la escultura de Madero y la entrega del pedestal no auguraron un desenlace favorable para Correa Morales. De hecho, el artista sólo recibió la mitad del pago de esta obra mediante montos irrisorios desde la firma del contrato hasta el 8 de enero de 1902.²¹⁰ Esta dilación llevó a Correa Morales a comunicarse con Cúneo para proponerle una rebaja del precio del encargo a fin de evitar una demanda legal porque los honorarios de un abogado le insumirían una cantidad de dinero mayor a la reclamada a la comisión.²¹¹ Cansado del silencio de Cúneo, el artista le escribió al cierre de 1906 que “En último caso si Uds. creen que no deben pagarme (...), publíquese la lista de los donantes y hágaseme figurar con la suma de 2.300 \$ m./n. y con mi trabajo puesto que la recibida no alcanza a pagar los gastos que el monumento me ha ocasionado”.²¹²

7. De regreso a los indios: *La cautiva* (1905)

A inicios del siglo XX, la figura del indio fue un motivo revisitado por Correa Morales que convivió en su taller con los encargos de bustos de particulares y monumentos de personalidades de la vida pública local. Sin embargo, sus esculturas de temática indígena respondieron a iniciativas personales nutridas quizás por el recuerdo

²⁰⁸ Carta de Lucio Correa Morales a Cayetano Cúneo. Buenos Aires, 21.IX.1899. BPJNM, AJNM, doc. 1283. Por su parte, el juez del caso fue Luis Ponce y Gómez. El magistrado designó a Alejo Joris como depositario legal de los bienes del negocio hasta la finalización del pleito. Cfr. *Fallos y disposiciones de la Exma. Cámara de Apelaciones de la Capital*, Buenos Aires, v. 122, 1902, p. 193.

²⁰⁹ *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas. Catálogo de las obras expuestas en los Salones del Ateneo. 20 octubre- noviembre 15 de 1895*, Buenos Aires, 1895, p. 30.

²¹⁰ Recibo de Lucio Correa Morales por \$ 4000 entregados por Pedro Somellera. Buenos Aires, 30.XI.1895; ibídem por \$ 1000. Buenos Aires, 13.XI.1899; Recibo de Alejo Joris por \$ 400 entregados por Pedro Somellera. Buenos Aires, 9.III.1900; Recibo de Lucio Correa Morales por \$ 550 dados por la comisión. San Fernando, 28.XI.1900; ibídem. San Fernando, 28.III.1901 e ibídem por \$ 150. San Fernando, 8.I.1902. BPJNM, AJNM, doc. 1285.

²¹¹ Carta de Lucio Correa Morales a Cayetano Cúneo. Buenos Aires, 26.III.1903. BPJNM, AJNM, doc. 1288.

²¹² Carta de Lucio Correa Morales a Cayetano Cúneo. Buenos Aires, 14.XI.1906. BPJNM, AJNM, doc. 1289. Asimismo, Correa Morales informó que contrató al abogado Humberto Pietranera para finiquitar el pago del monumento. Por su parte, el monumento a Madero quedó arrumbado en los depósitos municipales que se convertirían en la Biblioteca de San Fernando. De esta manera, la obra se encuentra actualmente emplazada en su entrada.

de los grupos étnicos contactados durante sus excursiones con Holmberg en la década de 1880. La designación como profesor de dibujo en la Escuela Normal de Profesoras N° 1 en 1902 permitió a Correa Morales disponer de la estabilidad económica suficiente para dedicarse a la realización de una serie de trabajos promovidos por su propia curiosidad plástica.²¹³ Uno de éstos fue *La cautiva*. Se trataba de una mujer sentada sobre los restos de un muro de ladrillos, mirando hacia el horizonte, peinada con 2 trenzas, el pecho desnudo y sus piernas ocultas por un manto (Fig. 36). Este personaje abrazaba a un niño con vincha y taparrabos reclinado en su regazo y abrigaba con su manto a otra criatura acostada a sus pies con la compañía de un perro cimarrón. *La cautiva* fue modelada en yeso en 1905 y trasladada al mármol al año siguiente. No obstante, podemos arriesgar que su creación se remontaba a 1904 si damos por cierto que este grupo escultórico era el mismo dedicado a una familia indígena que Schiaffino había referido en una carta a Correa Morales de esa fecha.²¹⁴ La documentación consultada nos informa que *La cautiva* pasó a dominio de la Municipalidad de Buenos Aires a principios de 1907. Su destino era el parque Colón.²¹⁵ Desconocemos si fue regalada o comprada por la Comisión de Obras de Arte pero sabemos que un cronista de *Caras y Caretas* la había incluido en 1906 en una suerte de nómina de producciones argentinas paradigmáticas de la época.²¹⁶

El título de este grupo escultórico refirió al tópico de la mujer de piel blanca tomada prisionera por los malones en algún pueblo de frontera para usarla como elemento de cambio por otras mercancías entre las tribus o el ejército.²¹⁷ La cautiva encarnó el arquetipo de la fuerza moral capaz de afirmar los valores de civilización frente a la amenaza latente de fuerzas violentas que la clase dirigente conjeturaba que podían atentar contra el equilibrio institucional del país. En la década de 1870, este personaje fue frecuentado por pintores como Mauricio Rugendas (1802-1858) o Juan

²¹³ Correa Morales dejó la Escuela Nacional Norte para asumir un cargo docente en la Escuela Normal de Profesoras N°1 por un decreto del 10 de abril de 1902. Dos años después, el escultor ocupó 2 cátedras de dibujo en esa misma institución. Cfr. Decretos del 10 de abril de 1902 y del 14 de marzo de 1904 firmados por Julio A. Roca. *Boletín oficial de la República Argentina*, a. X n. 2568, 15.IV.1902, pp. 7795-96 y a. XII, n. 3129, 15.III.1904, p. 15.084.

²¹⁴ *La cautiva* en mármol pertenece a la Municipalidad de Buenos Aires y se encuentra emplazada frente a la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Asimismo, una reproducción en yeso fue donada por la familia del escultor al Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" en la década de 1920 y actualmente se exhibe en el Museo de Calcos y Escultura Comparada de Buenos Aires. Cfr. Debenedetti, Adela, "El Museo Etnográfico", *Athéna*, 1929, pp. 33-37.

²¹⁵ "Embellecimiento del Municipio", *La Nación*, 13.I.1907.

²¹⁶ "Las obras favoritas", *Caras y Caretas*, 24.III.1906, a. XI, n. 390, p. s./n.

²¹⁷ Iglesia, Cristina, "Conquista y mito blanco", en Iglesia, Cristina y Julio Schwartzman, *Cautivas y misioneros: mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1987, pp. 11-88.

Manuel Blanes (1830-1901). Estos artistas representaron a esa figura femenina con el cuerpo semidesnudo en señal de desprotección ante los deseos lascivos de su captor y el rostro elevado al cielo para implorar la misericordia divina de su destino.²¹⁸ En este sentido, la pintura *La vuelta del malón* (1892) de Della Valle mostró el regreso de un grupo de indios a su toltería llevando a una mujer blanca constituida en un botín de la misma importancia que los objetos religiosos robados en su ataque (Fig. 37).²¹⁹ Por su parte, el tema del cautiverio ingresó en la literatura hispanoamericana en 1612 a través de la leyenda de Lucia Miranda de Asunceno Ruy Díaz de Guzmán. El relato narraba las desventuras de esta mujer española en suelo criollo que había preferido morir para evitar el ultraje del cacique Mangoré.²²⁰ Asimismo, las letras argentinas se valieron de la cautiva. El poema de título homónimo (1837) de Esteban Echeverría se convertiría en el prototipo por excelencia de este tópico puesto que la figura femenina liberada del malón sería quien acudiese al rescate de su esposo apresado por los indios.²²¹

Correa Morales subvirtió el sentido de la cautiva al escoger a una mujer india que bien podría ser entendida como una metáfora de las tierras conquistadas por el hombre blanco cuya posesión era una obligación patriótica para los colonizadores. La repartición de lotes entre los soldados de las expediciones comandadas por Roca había contemplado también la redistribución de las esposas de los caciques fallecidos en los combates como un modo de afirmar el poder de esos nuevos soberanos del territorio.²²² En este sentido, Ébelot recordó en *Frontera Sur* la distribución de las compañeras de los guerreros de la tropilla de Catriel después del enfrentamiento con las tropas de Alsina en la localidad bonaerense de Treycó en 1877. Al respecto, este ingeniero refirió que “Las

²¹⁸ Podemos enumerar las pinturas *Rapto de Trinidad Salcedo* (1836-1837) de Johann Moritz Rugendas, *Elisa Bravo en el naufragio* y *Elisa Bravo en el cautiverio* (1859) de Raymond Monvoisin y *Rapto de una blanca* (c.1875) y *La cautiva* (1870-1880) de Juan Manuel Blanes. Cfr. Malosetti Costa, Laura, *Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XX, Hipótesis y discusiones N° 4*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Universidad de Buenos Aires, 1994.

²¹⁹ Malosetti Costa, Laura, “Buenos Aires-Chicago: *La vuelta del malón*”, en *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 241-285.

²²⁰ La leyenda de Lucia Miranda está contenida en *Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata* publicada por Asunceno Ruy Díaz de Guzmán (1559-1629) en Charcas en 1612. Este texto fue sacado a la luz en Buenos Aires por Pedro De Angelis entre 1835 y 1839 mediante una edición por entregas titulada *Historia Argentina*. Cfr. Tieffemberg, Silvia (ed.), “Estudio Introductorio”, en *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 7-21.

²²¹ Jitrik, Noé, “Echeverría y la realidad nacional”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, t. I, 1967, pp. 193-216.

²²² Andermann, Jens, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, *op. cit.* y Anderman, Jens, “Fronteras: la conquista del desierto y la economía de la violencia”, en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2003, pp. 117-135.

indias salieron, sin duda, ganando con el cambio. (...) en cuanto a los soldados, no salieron perdiendo: si sus nuevas compañeras tienen la piel algo oscura y la marcha pesada, difícilmente las encuentren más valientes y abnegadas”.²²³ La elección de una india tehuelche como modelo para este trabajo habría respondido al interés de Correa Morales por las familias fueguinas que habitaban en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Esta institución había funcionado en los altos del Banco Hipotecario de la ciudad hasta la apertura de su propia sede en 1889. Las visitas del artista a la entidad habrían coincidido con la colocación de sus esculturas en mármol de tamaño casi natural tituladas *La Agricultura* y *La Arquitectura* en la entrada del edificio entre 1884 y ese año (Fig. 38-39).²²⁴

Los años que mediaron entre la campaña militar a la Patagonia (1879) de donde eran oriundos los tehuelches y la realización de *La cautiva* habían erradicado la peligrosidad del indio. Esta amenaza había sido aniquilada a través del sometimiento de los adultos a la servidumbre doméstica y de los niños a la escolarización.²²⁵ Por su parte, la decisión de Correa Morales de reducir la vestimenta de la protagonista de la escultura a un manto y un sequil sin decoraciones significó interpretar a esta etnia como un elemento deshistorizado del paisaje argentino.²²⁶ Asimismo, la determinación de no titular la obra con el nombre de esa mujer como una marca de individualidad supuso un borramiento de su contemporaneidad como actora de la realidad social argentina de fines del siglo XIX. Por el contrario, la actuación de las indias en Buenos Aires quedó registrada en la novela *Quilito* (1891) del argentino Carlos María Ocantos (1860-1949)

²²³ Ébelot, Alfredo, *Frontera Sur...*, op. cit., p. 137.

²²⁴ La construcción del Banco Hipotecario de La Plata por Giovanni Buschiazzo concluyó en 1884. La documentación consultada no arrojó datos sobre las condiciones de ejecución de las 2 esculturas de Correa Morales pero suponemos que Francisco P. Moreno habría intervenido en su elección para esta empresa. Ricardo González afirma que ambas obras se encontraban ubicados en la entrada de ese edificio desde 1884. Actualmente, *La Agricultura* y *La Arquitectura* están emplazadas en los jardines de la Universidad Nacional de La Plata. Cfr. González, Ricardo, “Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008”, *Boletín de Arte*, Facultad de Bellas Artes de La Plata, a. 11, n. 12, 2010, p. 66.

²²⁵ Sobre la escolarización indígena, cfr. Thisted, Sofía, “Construcciones estéticas de la infancia escolarizada. Niños y niñas indígenas en la escuela de fines del siglo XIX y principios del XX”, en Pineau, Pablo (dir.), *Escalarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*, Buenos Aires, Teseo, 2014, pp. 159-184.

²²⁶ La influencia cultural de los grupos mapuches sobre los tehuelches y otros pueblos de la Patagonia se remonta al siglo XVII. El sequil era un adorno pectoral fabricado en plata que consistía en una serie de placas unidas por eslabones y rematada por otras piezas colgantes. Este trabajo de orfebrería había sido adoptado por las poblaciones indígenas del sur del territorio argentino aunque los materiales de su realización pudieron diferir respecto al metal usado tradicionalmente.

con su personaje llamado Pampa que se desempeñaba como criada en una residencia de la elite local.²²⁷

En consecuencia, *La cautiva* no fue más que la imagen de un pasado remoto encarnado por una familia sin la compañía de un padre cuya añoranza de regresar a un tiempo de armonía jamás se concretaría por la irrupción del hombre blanco en sus tierras. De hecho, esta escultura habría actuado en función de la ideología que buscaba erradicar la extranjerización del país dada por la deformación de su idioma y su idiosincrasia con la llegada de la inmigración europea a fines del siglo XIX. Esta amenaza de descomposición social impulsó a los intelectuales de la nueva centuria a repensar la identidad argentina a partir de sus características culturales anteriores a la circulación de los valores cosmopolitas importados por los inmigrantes. Asimismo, *La cautiva* habría representado el interés de Correa Morales por posicionarse como un escultor nacional frente a la producción artística europea mediante un repertorio visual basado en el pasado argentino. La intención de conquistar un sello artístico personal que lo diferenciase de los trabajos en circulación en Buenos Aires movió al escultor a sumergirse en el imaginario social de su época para encontrar los temas que abordaría como huellas identitarias de la cultura local. Sin embargo, su originalidad residió en la subversión de sentido impuesta a sus esculturas a través de la conversión del indio bárbaro en sujeto contemplativo de la naturaleza pampeana o de la cautiva blanca en una india nostálgica a la espera del regreso de su compañero.

De esta manera, su proyecto de fuente ideado en 1904 para recordar el cuarto centenario del descubrimiento del río de la Plata significó una apuesta a la temática indígena que alteró el simbolismo tradicional de este tipo de piezas ornamentales.²²⁸ Esta propuesta consistió en 3 indios titulados *El Plata*, *El Paraná* y *El Uruguay* en alusión a esos mismos afluentes (Fig. 40-41). La ausencia de documentación sobre esta conmemoración que debía acontecer una década después nos obliga a considerar que los festejos argentinos de 1910 diluyeron su organización. En consecuencia, el artista habría planeado este trabajo para ofrecerlo a la Comisión de Obras de Arte alentado por la compra de las fuentes de Lola Mora en 1903 y Arturo Dresco en 1904.²²⁹ La singularidad de la composición de Correa Morales residió en la escultura de *El Plata*

²²⁷ Ianes, Raúl, "La ficción de la lengua en las Novelas argentinas de Carlos María Ocantos: una lectura histórica", *Decimonónica*, v. 15, n. 2, 2018, pp. 14-28.

²²⁸ Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales, op. cit.*, p. 132.

²²⁹ "Dresco y Collivadino", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 228, 14.II.1903, p. s./n.; "La fuente de Dresco", *La Nación*, 23.VIII.1904 y Solsona, Justo, "Lola Mora", *La Ilustración Artística*, a. 22, n. 1138, 19.X.1903, pp. 686-687.

que recuperó su estatua de título homónimo con el agregado de una concha oficiando de fondo de la escena (Fig. 42).²³⁰ La presencia de esta vulva marina coincidió con la finalidad de la fuente si atendemos a su asociación con el agua y la fecundidad de las tierras desde la Antigüedad clásica. Por detrás de ésta, asomaba una figura femenina con una suerte de corona de puntas que nos permite recordar a la deidad de la brisa de *El Nacimiento de Venus* (1482-1485) de Sandro Botticelli en el momento de impulsar a esa diosa griega hasta la isla de Citera (Fig. 43). Incluso, la representación de este tema mitológico fue retomada por Mora en su propia fuente mediante la ejecución de 3 tritones sosteniendo a 2 náyades que levantaban una concha con Venus sedente.

La condición femenina de Venus se distanció de la masculinidad de *El Plata* ideado como un joven de pie, vestido con taparrabos, vincha en la cabeza y sus brazos apoyados en una roca ubicada a su espalda. Correa Morales habría recurrido al universo compositivo del Barroco italiano si atendemos a la Fontana de Trevi (1732-1762) construida en Roma por orden del Papa Clemente XII. Esta obra fue encabezada por la estatua de Neptuno de Pietro Bracci (1700-1773) y completada por un tritón que sonaba una caracola para abrir paso al amo de las aguas mientras que otro de sus compañeros intentaba calmar al hipocampo a su mando (Fig. 44). Otra imagen de similar contenido marino era la Fontana del Tritón (1642-1643) de Gian Lorenzo Bernini ubicada también en esa ciudad. En esta ocasión, el dios Tritón sentado sobre una concha de gran tamaño sostenida por 4 delfines aparecía lanzando un chorro de agua a través de una caracola (Fig. 45). En este sentido, el indio de Correa Morales habría adoptado la jerarquía divina de Neptuno de pie conducido en una carroza en forma de concha por sus acólitos del mar. Su fuente jamás concretada mixturaba el imaginario visual europeo y la tradición argentina que quería imprimir a sus producciones a través de su interpretación de la figura del indio.

En suma, Correa Morales resignificó su posición social de escultor en Buenos Aires a partir de la selección de un personaje característico de la historia del país cuya concepción desafió la tradición compositiva en circulación en la época. Si bien la figura del indio pudo corresponder a un impulso inicial dado por el monumento a Alsina, su pervivencia en la producción del escultor nos indica su interés por constituirlo en una pieza fundamental de sus creaciones. Su elección de Florencia como destino de formación en coincidencia con las políticas educativas española y francesa nos permite

²³⁰ Pipelet, “Nuevas obras de arte”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 474, 27.IV.1907, p. s./n.

observar a Correa Morales como un joven inquieto por asimilarse al escenario artístico moderno de la década de 1870. Su preocupación por trascender públicamente en su rol de artista aspirando a ejecutar la primera escultura argentina, como escribió a su madre, nos enfrenta a una personalidad que se percibió a sí mismo como un profesional de las bellas artes. El círculo de relaciones políticas que posibilitó sus primeros pasos artísticos nos muestra a un escultor que supo adoptar las estrategias necesarias para impulsarse en pos de sus objetivos. La articulación en su producción de las inquietudes de la escena local y de sus experiencias en el extranjero nos permite proponer a Correa Morales como un enclave elemental del proceso de modernización de la escultura en Buenos Aires. Por su parte, la asunción de la cátedra de escultura en 1893 nos ilustra sobre la necesidad de los jóvenes de la ciudad de disponer de las herramientas pedagógicas necesarias para esta actividad de la mano de un connacional. En resumen, Correa Morales nos presenta a una figura que supo tomar conciencia de su realidad para reformularla de acuerdo a sus preocupaciones plásticas con el objetivo de concebir una producción que lo posicionó como un escultor argentino.

Capítulo 3

Experiencias escultóricas femeninas entre 1880 y 1905: Josefa Aguirre de Vassilicos y Lola Mora

El rol de la mujer en la actividad escultórica resulta de interés para completar nuestra mirada sobre el ambiente artístico de Buenos Aires de las últimas décadas del siglo XIX. El ordenamiento jurídico dado a la sociedad argentina con la sanción del Código Civil en 1869 supeditó la actuación pública femenina a la tutela de los esposos y los padres. En este sentido, las reseñas periodísticas nos informan poco sobre las posibilidades de las mujeres de convertirse en escultoras en la ciudad en esa época. Este capítulo examina las carreras de Josefa Aguirre de Vassilicos y Lola Mora desde 1880 hasta 1905. El objetivo principal de las siguientes páginas será profundizar en las causas que provocaron la ausencia del nombre de la primera de la historiografía local. La incapacidad creativa adjudicada a las mujeres por la mirada masculina obligó a observar sus producciones como determinadas por su género en lugar de advertir sus propias especificidades plásticas. La reconstrucción del desempeño de Aguirre de Vassilicos a través de su presencia en los Salones de París nos permitirá revelar las exigencias afrontadas para lograr posicionarse socialmente como una artista. De igual modo, su participación como única expositora del envío argentino a la Exposición Universal abierta en la capital francesa en 1889 nos posibilitará recuperar el entramado de relaciones construido por Aguirre de Vassilicos. En paralelo, el examen de su actuación será un modo de preservar sus esculturas dado la escasez de fotografías de éstas en la prensa escrita local de esos años. Por último, nos detendremos en el monumento a Cristóbal Colón que es una composición de gran formato y la única obra de su autoría que sobrevivió hasta la actualidad.

De esta manera, ¿Qué dificultades atravesaron las escultoras en Buenos Aires a fines de esa centuria? ¿Fueron compartidas también por los varones? ¿Qué estrategias usaron estas mujeres para conseguir un lugar en el ámbito artístico local? La respuesta de estos interrogantes será buscada a través de la figura de Lola Mora quien asomó en Buenos Aires a inicios del siglo XX. Su posición social como escultora le garantizó su contratación de manera sostenida durante la década de 1900 reportándole beneficios económicos que le permitieron radicarse en Roma. De esta manera, la construcción de su imagen pública será examinada a partir de su fuente para el Paseo de Julio y sus restantes comisiones oficiales.

1. La actuación femenina en Buenos Aires a fines del siglo XIX

La reconstrucción de la nómina de mujeres dedicadas a las bellas artes en Buenos Aires desde la década de 1880 hasta inicios del siglo XX arroja unos pocos nombres en comparación al listado de varones en actividad en la misma época. La división de géneros auspiciada por ciertas corrientes científicas europeas en boga en esos años adjudicó la esfera doméstica a las mujeres y el espacio público a los hombres. De esta manera, el bordado y la confección de flores de tela conformaron las actividades propicias para las mujeres ya que constituían una prolongación de la educación de las niñas en las escuelas. La mirada social interpretó las bellas artes en manos femeninas como una práctica reservada a aquellas con un tiempo de ocio disponible entre el cultivo de la vida social y sus obligaciones de madres y esposas. Según Roberto Amigo, la enseñanza del dibujo se inscribía como parte de la formación recibida por las jóvenes para la realización de estos trabajos de ornamentación.¹ A pesar de reconocerse el talento de algunas mujeres, era imposible calificarlas como creadoras de obras maestras porque requerían de una cualidad especial que se imaginaba fuera de su alcance. De esta manera, la actividad intelectual era contraria al sentimiento maternal y quienes estaban dotadas de imaginación corrían el riesgo de ser masculinizadas por la mirada pública. Esta ausencia de talento creativo significó que ellas fuesen calificadas de aficionadas por los artistas profesionales definidos así por su abordaje de los géneros de jerarquía como la pintura de historia.

Una primera mujer abocada de manera profesional a la actividad artística fue Adrienne Pauline Macaire (1796-1855), conocida también como Andrea Bacle, quien había arribado a la ciudad desde Ginebra en 1828. Ella y su esposo César Hipólito Bacle establecieron la primera firma litográfica en suelo argentino que funcionó hasta la muerte del segundo a inicios de 1838. En paralelo, figuró como editora del periódico *El Recopilador* publicado en 1836 por la Litografía del Estado e Imprenta del Comercio cuya dirección había asumido su marido. Asimismo, impartió lecciones de miniatura y pintura al óleo como complemento de su papel de dibujante en el taller litográfico del

¹ Amigo, Roberto, “El dibujo y la prosperidad para la República”, *op. cit.*, p. 639.

matrimonio.² En la década de 1840, asomó Procesa Sarmiento (1818-1899) que era la hermana de Domingo F. cuya posición a favor de la enseñanza del dibujo en las escuelas de niñas la había influido en su juventud. Su formación inicial transcurrió en el Colegio Santa Rosa de Lima fundado en San Juan en 1839 donde sobresalió por sus aptitudes para el dibujo y continuó luego en Santiago de Chile con Raymond Monvoisin.³ Su producción pictórica se centró en la realización de rostros expresivos contrastados por fondos sin grandes indicaciones espaciales. En tanto, su hija Eugenia Belín Sarmiento (1860-1952) estudió bajo la guía de José Aguyari y se potenció con su introducción en el círculo social de su abuelo que apreció su condición de pintora. Sus retratos de Domingo F. ocuparon un lugar fundamental en la construcción de una imagen fidedigna del político en el imaginario social de inicios del siglo XX.⁴

La oferta educativa ofrecida a las mujeres en Buenos Aires presentó pocas opciones en esa época. Las clases particulares a cargo de pintores como Augusto Ballerini o Eduardo Sívori fueron la alternativa más destacada. Igualmente, la Escuela de Dibujo y Pintura de Martín Boneo resultó una posibilidad para aprender a pintar motivos florales y naturalezas muertas que él mismo ejecutaba según sus obras de la Exposición Nacional de Córdoba de 1871.⁵ Al cierre de esa centuria, una serie de academias privadas vinieron a sumarse a las institutrices que proporcionaban también conocimientos de dibujo y pintura.⁶ Incluso, funcionó el Instituto de Bellas Artes para Señoritas supervisado por José Bouchet y Eugenio Limarzi que alcanzó un alumnado de 80 jóvenes entre 1898 y 1901.⁷ En tanto, la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes anunció en 1901 la decisión de su Comisión Directiva de alquilar un salón en el Bon Marché para dictar clases a las mujeres. Las mismas se impartirían de mañana para satisfacer la demanda de las estudiantes impedidas de asistir al horario

² Gluzman, Georgina, Lía Munilla Lacasa y Sandra M. Szir, “Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>

³ Gluzman, Georgina, *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, t. I, 2015, pp. 77-79.

⁴ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016, pp. 114-122.

⁵ Martín Boneo presentó 33 pinturas entre las que destacamos *La cotorra, Flores, Flores y frutas, Frutas, pescado, etc.*, otra de igual título y 6 representando frutas y aves. Cfr. Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, Córdoba, 1992, p. 111.

⁶ Ariza, Julia, “Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf

⁷ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles...*, *op. cit.*, p. 75.

nocturno por sus responsabilidades en el hogar o las distancias a recorrer.⁸ Según los datos recabados por Georgina Gluzman, las mujeres participaban de las clases de dibujo con modelo desnudo desde 1899.⁹ Estas lecciones representaron un giro innovador puesto que hasta entonces la contemplación del cuerpo al natural era considerado un atentado contra la respetabilidad femenina.

La premiación de los alumnos de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1900 contempló los nombres de algunas mujeres. En la sección de estatua en yeso, una medalla de bronce fue entregada a Sara Garabini y una mención honrosa a Margarita Cortejarena, Ángela di Ferranti y Paulina Ducason.¹⁰ Dora M. Christián, Elena y Matilde Hermite, Adela Pérez, Eduviges Resembuck y Sara Urta fueron galardonadas en las áreas de torso y de busto en yeso.¹¹ Por su parte, la nacionalización de la entidad en 1905 posibilitó acceder a las mujeres de los sectores medios a la educación artística de modo gratuito. La institución había sido autorizada por el Ministerio de Instrucción Pública para entregar diplomas de validez nacional que habilitaban a ocupar las cátedras de dibujo de los establecimientos estatales.¹² El proceso de profesionalización de las mujeres en el ámbito artístico implicó también la visibilidad de sus producciones. La exhibición de sus trabajos fue una estrategia para posicionarse públicamente, recibir el reconocimiento de los visitantes de las muestras y ofrecerlos a la venta.

Un espacio escogido por las mujeres fueron los Salones del Ateneo dado su carácter institucional. Una de sus protagonistas en 1895 fue Crecencia Obligado (n. 1853) quien volvería a presentarse en Buenos Aires recién en la Exposición Internacional de Arte de 1910. Otra participante de las sucesivas ediciones de este certamen fue su hermana María (1857-1938) quien se formó entre 1894 y 1900 en la Académie Julian donde corregían Benjamín Constant y Jean Paul Laurens.¹³ Una tercera figura fue Julia Wernicke (1860-1932) que había estudiado pintura en Alemania con Heinrich von Zügel (1850-1941) y había expuesto en el almacén de Samuel Boote en

⁸ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos...*, op.cit., p. 393.

⁹ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles...*, op. cit., p. 73.

¹⁰ “Distinción de premios”, *La Nación*, 27.VIII.1900.

¹¹ Eduviges Resembuck fue galardonada con una medalla de bronce y Elena Hermite con una mención honrosa en la categoría de torso en yeso. Por su parte, Dora M. Christián, Matilde Hermite, Adela Pérez y Sara Urta recibieron una mención honrosa en el área de busto en yeso. *Ibidem*.

¹² La autorización fue otorgada por un decreto del 17 de enero de 1903. Véase Collivadino, Pío y Alejandro Ghigliani, “Enseñanza artística en la Argentina”, en *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909 durante la presidencia del Dr. José Figueroa Alcorta. Monografías*, Buenos Aires, t. III, 1910, pp. 163-172.

¹³ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles...*, op. cit., p.146-171.

1897. Sus trabajos centrados en la temática animalista aprendida con su maestro incorporaron fieras un tanto más exóticos como gorilas y tigres.¹⁴ Por último, Sofía Posadas (1859-1938) fue una expositora frecuente del Ateneo. Sin embargo, un acontecimiento previo subestimó su capacidad de pintora por su condición de mujer. El conflicto ocurrió por un desnudo de espaldas de su autoría exhibido en 1891 en la muestra organizada a beneficio de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen.¹⁵ El juicio moral de la opinión pública sobre este pastel convenció a Posadas de retirarlo aunque otros desnudos como el de Auguste Feyen-Perrin (1826-1888) y Mariano Benlliure (1862-1947) continuaron a la vista de los visitantes.

Las expositoras del Salón del Ateneo de 1895 fueron 16.¹⁶ De ellas, sólo 2 eran escultoras. Sus nombres eran Josefa Aguirre de Vassilicos y Mercedes Demaría. Las restantes convocatorias del certamen contarían con ellas como únicas representantes de esa disciplina. En este punto, podemos mencionar la existencia en la ciudad de Herminia Palla de quien sabemos que ofreció un busto en mármol de Juan Larrea a la Municipalidad en 1901 para la plaza de las calles Las Heras y Larrea.¹⁷ Estas escultoras así como Margarita Rams de Señorans fueron mencionadas en los periódicos locales esporádicamente hasta la irrupción de Lola Mora quien recibiría encargos de manera sostenida durante la década de 1900. De este modo, el número promisorio de alumnas de las academias de bellas artes no significó que ellas terminaran dedicándose profesionalmente a la escultura. Esta disciplina requería de formación. Sin embargo, el requisito urgente para su desarrollo era quebrar los prejuicios sociales de una actividad considerada masculina por las exigencias físicas y la convivencia con ayudantes varones. Otro obstáculo enfrentado por estas mujeres fue la disponibilidad de recursos económicos suficientes para solventar el costo de los materiales y el alquiler de un estudio adecuado para manipular sus creaciones. Por el contrario, las pintoras pudieron adaptar alguna de las habitaciones de sus viviendas para desenvolverse en el ámbito doméstico sin descuidar sus obligaciones familiares. Sin embargo, estas dificultades fueron compartidas por los hombres que se dedicaron a la práctica escultórica. Incluso, estos artistas como las mujeres precisaron tejer relaciones con figuras que oficiasen de

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 131-134.

¹⁵ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos...*, *op.cit.*, pp. 330-337.

¹⁶ Las artistas fueron Isaula Aguilar de Gallegos, Eugenia Belín Sarmiento, Diana Cid de García, Delfina Francois, María Huergo, Florencia Lanús, Celia Masciotti, Antonia Martelo, Evelyn Murray, Crescencia O. de Martinto, Mariana Ortiz Herrera, Clara Pillado de Perdriel, Sofía Posadas y Delia Úmerez. Cfr. *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 15-17.

¹⁷ “Adquisición de un busto”, *La Prensa*, 9.V.1901.

mecenas o patrocinadores para acceder a ciertas esferas de poder que les garantizaran la rentabilidad de sus esculturas.

La ausencia de nombres femeninos vinculados a la escultura respondió a causas que sobrepasaron los argumentos meramente ideológicos. En todo caso, podemos conjeturar que las mujeres combinaron esta práctica con otras disciplinas como la pintura en soportes diversos que las desplazaron de su calificación exclusiva de escultoras. En general, sus trabajos eran considerados menores a los concebidos por los hombres. En consecuencia, el éxito de su aceptación pública residió en añadir cierto toque sentimental y gracioso a sus obras para satisfacer los supuestos femeninos contruidos por la mirada masculina. La elección de materiales como el yeso, la madera o el barro cocido otorgaron escasa durabilidad a sus producciones impidiendo que se conservasen hasta nuestros días. Si bien su empleo fue corriente también entre los varones, la pervivencia de los apellidos de éstos en los periódicos de la época habría sido el resultado de los vínculos contruidos en ámbitos masculinos como las redacciones. Una excepción femenina fue Lola Mora. Tanto ella como, por ejemplo, Josefa Aguirre de Vassilicos no procedieron de familias consagradas a la práctica artística. Sin embargo, un hecho inusual que dirigió la atención de los reporteros hacia la primera fue su dedicación al tallado del mármol considerado un material noble por su dureza, su costo y su reminiscencia a la Antigüedad clásica. De igual modo, Mora se concentró en una producción de dimensiones mayores al natural que desafió el supuesto social de que las mujeres estaban destinadas al pequeño formato de las figuras de adorno. Esta artista recibiría un trato excepcional derivado de su capacidad creativa que resultaba contraria a la fragilidad femenina.

2. Una pionera de la escultura: Josefa Aguirre de Vassilicos

2.1. *Entre bordados y yesos: la formación de Josefa Aguirre de Vassilicos*

La primera presentación pública de Josefa Aguirre de Vassilicos (1838-1913) fue en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871 con un arreglo floral de retazos de seda.¹⁸ Cinco años después, un suelto de *La Nación* informaba que esta artista argentina había concluido un bordado de forma ovalada de 1 metro de ancho. El trabajo llevaba los rostros de Thomas Jefferson y John Adams entre orlas florales y el facsímil de un

¹⁸ *Suplemento al Catálogo General de la Exposición Nacional en Córdoba. 15 de octubre de 1871, Córdoba, 1871, p. 5.*

fragmento del acta de la declaración de independencia de Estados Unidos. Su destino habría sido la Exposición Universal que se inauguraría en Filadelfia en 1876 pero el catálogo oficial de Argentina no consignó su nombre.¹⁹ Este periódico había reproducido también una carta del 27 de febrero de 1878 que la artista había dirigido a Bernardo de Irigoyen, ministro de Interior, para obsequiarle otro bordado de su autoría.²⁰ Por último, debemos mencionar que Aguirre de Vassilicos mostró un retrato de Julio A. Roca bordado en seda y un collar de camafeos en la Exposición Continental de 1882. Estos artículos fueron recompensados con una medalla de plata por la comisión de señoras del certamen que ella misma integraba.²¹ La dirección de esta sección estuvo a cargo de Ema Van Praet de Napp (1856-1939) quien conformaba la Sociedad de Beneficencia.²² Esta entidad de asistencia social fundada por un decreto de Bernardino Rivadavia en 1823 estaba tutelada por un grupo de mujeres de la elite de Buenos Aires. Según los registros de la entidad, Aguirre de Vassilicos fue admitida como socia en 1888.²³

El “Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas” publicado en 1839 por Domingo F. Sarmiento reveló sus ideas sobre la forma de educar a las mujeres. Antes de su incursión en la política, este escritor argentino se había dedicado al periodismo hasta su exilio del que regresaría a fines de la década de 1830 para fundar el Colegio Santa Rosa de Lima. Sarmiento consideraba que “(...) los hombres por los viajes, el trato, las adquisiciones de fortuna (...) pueden mejorar su posición social, (...) mas no es ésta la suerte de una mujer”.²⁴ En consecuencia, “Las cualidades morales, las virtudes domésticas (...) no les sirven [a las mujeres] como medios de establecerse ventajosamente en la sociedad. Que compensación más adecuada (...) cabe al débil sexo, que la instrucción y los conocimientos”.²⁵ Sarmiento había asumido a las mujeres como un componente crucial en el desarrollo de la sociedad. Su partida a Chile en 1840

¹⁹ “Obra primorosa”, *La Nación*, 21.III.1876. Citado en Gluzman, Georgina, *Mujeres y arte en la Buenos Aires...*, op. cit., pp. 132-136.

²⁰ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Bernardo de Irigoyen. Buenos Aires, 23.II.1878. Citada en “Noticias del día. Una obra de arte”, *La Nación*, 27.II.1878.

²¹ “Exposición Continental de 1882 en Buenos Aires. Nómina de los premiados”, *El Industrial*, 28.I.1883. Sobre la comisión de señoras, cfr. “Comisiones”, *El eco de la exposición*, 25.V.1882.

²² Madrid Páez, S., *Sociedad de Beneficencia de la Capital. Su misión y sus obras. 1823-1923*, Buenos Aires, 1923, pp. 11-36.

²³ Planilla de Josefa Aguirre de Vassilicos. AGN, Fondo Sociedad de Beneficencia, Administración Central, leg. 310.

²⁴ “Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas”. Citado en Garrels, Elizabeth, “Sarmiento ante la cuestión de la mujer: desde 1839 hasta el Facundo”, en Area, Lelia y Mabel Moraño, *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR Editora, 1994, pp. 215-242.

²⁵ *Ibidem*.

le había permitido continuar elaborando sus ideas sobre la conveniencia de la educación femenina. De igual modo, su misión oficial a Europa y Estados Unidos para examinar sus métodos de enseñanza había confirmado la necesidad de revertir el estereotipo femenino de la época.²⁶ El resultado de estas experiencias fue el ensayo pedagógico *Educación popular* editado en 1849. En sus páginas, Sarmiento afirmaba que “(...) la civilización se detiene a las puertas del hogar doméstico cuando ellas no están preparadas para recibirla. (...) las mujeres, en su carácter de madres (...) destruyen la educación que los niños reciben en las escuelas”.²⁷ Esta concepción de la mujer procedía del nuevo ideal doméstico proclamado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a partir de la difusión de *El contrato social* (1762) de su autoría. Este filósofo francés postulaba la relevancia de las mujeres en la formación de sus hijos como transmisoras de los valores morales patriarcales en la conformación de los futuros ciudadanos.²⁸

Sarmiento no se situó dentro de las corrientes más progresistas. Sin embargo, su postura sobre la educación femenina lo había enfrentado a la Sociedad de Beneficencia que estaba a cargo de la dirección de las escuelas de niñas. El modelo imaginado por esa entidad era la matrona aristocrática.²⁹ Un ejemplo del resultado de la actuación de esa agrupación sobre las jóvenes fue el manual de buenos modales (1863) de Rosa Guerra quien había sido alumna del Colegio de Huérfanas.³⁰ La enseñanza de las labores domésticas impartida a las niñas sobresalía sobre las lecciones de aritmética, escritura y lectura indicadas en el “Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas”. La necesidad de insertar a las mujeres en el mundo del trabajo movió a Sarmiento a imaginar a las labores manuales como parte de la cultura industrial textil. En *Educación popular*, Sarmiento argumentó la importancia de la creación estatal de una escuela normal de mujeres refiriendo que:

²⁶ “Presentación”, en Tedesco, Juan Carlos e Ivana Zacarías (presentadores), *Domingo Faustino Sarmiento. Educación popular*, La Plata, UNIPE, 2011, pp. 9-25.

²⁷ Tedesco, Juan Carlos e Ivana Zacarías (presentadores), *op. cit.*, p. 108.

²⁸ Masiello, Francine, “Ángeles en el *Hogar Argentino*. El debate femenino sobre la vida doméstica, la educación y la literatura en el siglo XIX”, *Anuario del IEHS*, IV, Tandil, 1989, pp. 265-291.

²⁹ Cíafardo, Eduardo, “Las damas de beneficencia y la participación social de la mujer en la ciudad de Buenos Aires, 1880-1920”, *Anuario del IEHS*, V, Tandil, 1990, pp. 161-170.

³⁰ Rosa Guerra (1834-1864) escribió *Julia o la educación* (1863) que fue el primer manual argentino para enseñar urbanidad, buenos modales y otras conductas apropiadas a las mujeres. También escribió las novelas *Lucía Miranda* y *La camelia*.

La fundación de una escuela normal de mujeres, y la admisión en ella de todas esas personas que solicitan medios de vivir, (...) abriendo un camino a estas familias para procurarse no sólo la subsistencia actual, sino un porvenir (...). Las mujeres, además, educadas y preparadas al efecto, serían el mejor vehículo para diseminar (...) una multitud de pequeñas industrias manuales que son desconocidas, y proporcionarían medios de subsistencia (...) a sus discípulas como a ellas mismas. (...) las obras de mano como la confección de flores artificiales, (...) bordado, dibujo floral y paisaje (...), serían otras tantas ramas de [la] cultura industrial que las mujeres preparadas en las escuelas normales irían a derramar por las provincias, ayudando a la mejora y refinamiento de las costumbres y a la difusión de los conocimientos útiles.³¹

En tal sentido, los trabajos de Aguirre de Vassilicos se ajustaban a este programa pedagógico aunque nos resulta incierto si se educó en una de esas escuelas o en el entorno doméstico. Su padre José María Aguirre (1783-1847) había servido en el ejército a las órdenes de José de San Martín durante sus campañas por Chile y Perú a inicios de la centuria.³² Desconocemos si su muerte significó un segundo matrimonio para su esposa puesto que la viudez representó la pobreza para muchas mujeres de los militares de las guerras de independencia. Algunas con apellidos de alcurnia debieron emprender actividades económicas para sobrevivir. Las escuelas para niñas regenteadas por la Sociedad de Beneficencia fueron la fuente de educación de muchas de esas hijas huérfanas. Por el contrario, las familias importantes se las arreglaron para disponer de institutrices extranjeras que las adiestraron en alguna lengua foránea.³³ La desenvoltura social que Aguirre de Vassilicos adquiriría al contraer nupcias no escapó a la inferioridad jurídica de las mujeres casadas establecida en el Código Civil (1869) de Dalmasio Vélez Sarfield.³⁴ Este compendio legal determinaba que ellas no podían educarse, adoptar profesiones, trabajar o comerciar sin el consentimiento de sus

³¹ Tedesco, Juan Carlos e Ivana Zacarías (presentadores), *op. cit.*, p. 115.

³² Yaben, Jacinto, *Biografías argentinas y sudamericanas*, Buenos Aires, Metrópolis, v. I, 1939, pp. 54-56.

³³ Barrancos, Dora, "Sociedad, mujeres y feminismo desde fines del XIX y primeras décadas del XX", en *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pp. 29-80

³⁴ Barrancos, Dora, "Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX", en *Mujeres en la Sociedad...*, *op. cit.*, pp. 89-119.

maridos.³⁵ La moralidad estricta de las relaciones con los varones y la exhibición de costumbres propias del sexo femenino marcarían también la estadía de la artista en Europa. Sin embargo, la distancia con el país le habría permitido disfrutar de ciertas concesiones que la mirada social de sus pares le habría impedido. Uno de estos beneficios fue su formación artística.

La llegada de Aguirre de Vassilicos a París se produjo a comienzos de la década de 1880. En esta época, el ambiente artístico francés estaba dominado por las instituciones estatales. La École Nationale des Beaux-arts aceptaría a las mujeres en sus aulas recién en 1897 y un año después les daría el permiso para frecuentar su biblioteca y los cursos magistrales de anatomía, historia del arte y perspectiva. Su exclusión de las clases de dibujo del natural requeridas para ejecutar las figuras de las producciones alegóricas y de pintura de historia las confinó a los géneros menores.³⁶ Asimismo, el estudio anatómico fue restringido a las mujeres porque podía alentar la promiscuidad. Además, esta limitación les cerró la posibilidad de competir en el Premio de Roma otorgado por el gobierno francés a sus alumnos más avezados a fin de proseguir su perfeccionamiento en Italia. Una alternativa de aprendizaje era la École Gratuite de Dessin pour les Jeunes Filles creada en 1803 para promover la educación de las mujeres en las artes aplicadas. La reformulación de su currículo había permitido la inclusión de sesiones de modelo vivo hasta la década de 1890 en que fueron eliminadas por desvirtuar el sentido técnico de la entidad. Desde entonces, las mujeres que aspiraron a continuar estudios artísticos concurren a los talleres privados donde debían abonar cuotas más onerosas que las pagadas por el alumnado masculino. La Académie Julian abierta en 1867 fue una de las posibilidades educativas de las mujeres. Los estudiantes eran separados por sexos en talleres diferentes, las clases contaban con modelos femeninos vestidos y los maestros provenían en su mayoría de la esfera oficial.³⁷ Otra opción fue el taller de escultura para mujeres creado por Hélène Bertaux (1825-1909) quien encabezaría la protesta contra las reglas de admisión de la École Nationale des Beaux-arts.³⁸

³⁵ Ibídem.

³⁶ Reynolds, Siân, “Comment peut-on être femme sculpteur en 1900? Autours de quelques élèves de Rodin (1998)”, *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, a. 6, 1998, pp. 9-25.

³⁷ Trasforini, M. Antonietta, “Artistas y modernidad”, en *Bajo el signo de las artistas*, Valencia, PUV, 2009, pp. 65-78.

³⁸ Mayeur, Françoise, “La educación de las niñas: el modelo laico”, en Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, España, Taurus, v. 4, 1993, pp. 253-270.

Las artistas quedaron relegadas a las tareas que los hombres consideraban menores en relación a su educación académica. La condición de genio atribuida a los varones por su desarrollo intelectual les reservó la ejecución de asuntos más nobles. Los temas apropiados para ellas fueron las pinturas de flores, las naturalezas muertas y los retratos. La línea del dibujo y el uso del crayón, los pasteles y las acuarelas resultaron aptos para el entrenamiento tradicional de las mujeres. De igual modo, la pintura de miniaturas o porcelanas fue la más adecuada para ellas dados el detallismo, la paciencia y la capacidad imitativa imaginados como sus cualidades naturales. En efecto, el área de las artes decorativas fue presupuesta como la más conveniente para la inserción de las mujeres en el ámbito laboral.³⁹ Por su parte, la escultura asomó como una actividad inapropiada para ellas debido a la fuerza física y el contacto con hombres en el taller requeridos para su ejecución. También, la necesidad de dinero para comprar materiales y la disposición de espacio para trabajar fueron esenciales en el desarrollo de esta disciplina. Igualmente, la construcción de una identidad profesional resultó incompatible con la definición de la mujer doméstica. La creencia de que las mujeres no estaban dotadas psicológicamente para crear obras maestras por su deficiencia intelectual restringió el espacio de acción de las artistas.

En este contexto, las mujeres que se dedicaron a la escultura fueron estimuladas a desarrollarse como retratistas. Así lo hizo Aguirre de Vassilicos algunos años después. Los conocimientos adquiridos desde su instalación en París le habrían infundido la confianza suficiente para dedicarse a este género artístico. En una carta de fines de 1882, la artista refirió que “Mi vida aquí no es de ocuparme de chiches. Estudio algo útil y quizás más adelante será de provecho a mi querida patria”.⁴⁰ Si consideramos que su producción en Buenos Aires estuvo vinculada al bordado, este comentario habría aludido a los comienzos de su formación escultórica. Posiblemente, Aguirre de Vassilicos vislumbró esta actividad como una instancia superadora de las labores manuales que acostumbraba confeccionar así como una salida laboral adecuada a su estatus. Incluso, habría imaginado que esta práctica artística podría beneficiarla con su contratación por el gobierno argentino para ejecutar algún encargo de mayor jerarquía. La primera escultura de su autoría consignada en la documentación consultada fue un busto en terracota titulado *Resignación* expuesto en el Salón de la Société des Artistes

³⁹ Trasforini, M. Antonietta, “Los caminos del talento”, en *Bajo el signo...*, op. cit., pp. 79-106.

⁴⁰ Carta de Josefa Vassilicos a Julio A. Roca. París, 12.XI.1882. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1256.

Français de 1886.⁴¹ Los datos publicados en el catálogo del certamen nos permiten saber que su profesor se apellidaba Dunaud. El relevamiento realizado en las guías comerciales de la época arrojó que podría tratarse de un hojalatero cuyo nombre comenzaba con T. y que se encontraba en actividad en la capital francesa desde 1811.⁴² Sin embargo, la profesión y la longevidad de este artesano no parecieron ajustarse con los intereses artísticos de una mujer que pretendía formarse en la escultura.

Unos años después, Aguirre de Vassilicos se presentaría como alumna de Jules Visseaux (1854-1934) y Gustave Michel (1851-1924) que eran 2 escultores de relativa presencia en París. Visseaux se destacaba por la ejecución de piezas decorativas para algunas residencias de la elite francesa como la baranda de hierro dorado para el Castillo de Craon en 1898. Michel se dedicaba a la confección de medallas aunque contaba con algunas creaciones de mayor envergadura como la figura alegórica de la libertad y los 2 leones en bronce del monumento a la Gloria de la Revolución Francesa (1890). La elección de estos artistas volcados a trabajos que precisaban de la atención al detalle y del uso delicado de los materiales habría guardado cierta similitud con las labores de bordado de Aguirre de Vassilicos. Por último, la artista haría referencia a un tercer profesor a su regreso a Buenos Aires que se llamaba simplemente Dumont.⁴³ Desconocemos mayores datos sobre él. Al respecto, podemos agregar que Bertaux había recibido lecciones privadas de Augustin Dumont (1801-1884) que integraba el cuerpo docente de la École Nationale de Beaux-arts. Sin embargo, este escultor no habría sido el mismo que el citado por la argentina puesto que se trataba para entonces de un octogenario sin las energías suficientes para dedicarse a esa nueva aprendiz. La elección de un maestro era una decisión reflexionada por largo tiempo debido al impacto que la asistencia a su taller implicaba a las carreras de los futuros alumnos. La mención de su nombre debajo del expositor en los catálogos de los Salones de París constituía una marca de tutela que excedía las búsquedas creativas o espirituales de sus discípulos. Los profesores simbolizaban la llave del éxito de los estudiantes en los exámenes de ingreso a la École Nationale de Beaux-arts o la admisión a los certámenes donde oficiaban generalmente de jurados. En suma, Aguirre de Vassilicos no habría desconocido los beneficios de construirse un linaje docente que le brindase cierto relieve en los

⁴¹ Salon de 1886, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, París, Ludovic Baschet, 1886, p. 383.

⁴² Tynna, J. de la, *Almanach du Commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde. Année 1811*, Paris, XIV année, 1811, p. 285.

⁴³ *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, op. cit., p. 34.

catálogos mientras frecuentaba algún taller anónimo al alcance de sus posibilidades económicas.

2.2. Una excepción entre hombres: Josefa Aguirre de Vassilicos en París en 1889

El gobierno de Argentina participó en la Exposición Universal de París abierta del 5 de mayo al 31 de octubre de 1889 para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa.⁴⁴ Su dirigencia política decidió mostrar al país en su rol de abastecedor de materias primas adjudicado en el mercado comercial mundial por las potencias europeas desde mediados de la centuria.⁴⁵ La organización de su representación fue delegada a una comisión presidida por Antonino Cambaceres, senador nacional, y secundada por Julio Victorica, director del Departamento de Agricultura.⁴⁶ Tres años antes, Roca había sido sucedido en la presidencia por Miguel A. Juárez Celman pero este recambio no significó su alejamiento definitivo de la vida pública. Su injerencia en los preparativos del envío argentino quedó registrada en la carta que Cambaceres le remitiría el 5 de julio de 1887 solicitándole su consejo para seleccionar los productos que mejor impresionarían a los inversores extranjeros.⁴⁷ Incluso, fue consultado sobre la conveniencia de construir un pabellón exclusivo para el país que finalmente fue levantado en un predio de menor tamaño al solicitado a los organizadores del evento.⁴⁸ Por su parte, los arreglos en el sector internacional de bellas artes recayeron en una subcomisión formada por Aristóbulo del Valle, Lázaro Elortondo, Leonardo Gallardo, Reinaldo Giudice, José P. de Guerrico, Miguel Lanús, Carlos Pellegrini, Leonardo Pereyra y Sixto Quesada. La mayoría de ellos estaba vinculada a la Sociedad Estímulo

⁴⁴ Sobre el envío argentino, véase *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. Colección de informes reunidos por el delegado del gobierno D. Santiago Alcorta*, París, t. I, 1890.

⁴⁵ Andermann, Jens, “Contienda de valores: Argentina y Brasil en la edad de las exposiciones”, *Cuadernos de Literatura*, v. 13, n. 25, julio-diciembre de 2008, pp. 190-224.

⁴⁶ La comisión designada por un decreto del 8 de marzo de 1889 se completó con Amancio Alcorta, Santiago Alcorta, Romualdo Alais, Alejandro Astoul, Luis Chapeaurouge, Mariano Demaría, Manuel Güiralde, Santiago Larrosa, Francisco Latzina, Ricardo Lezica, Juan Le Long, José Luro, Antonio Madariaga, Gustavo Manigot, Casto Martínez Ytuño, Pablo Mathey, Adriano Penard, Edmundo Reynal O'Connor, Carlos Serván, Enrique Stein, Federico A. de Toledo, José A. Terry, León Walls y Rafael Ygarzabal.

⁴⁷ Carta de Antonio Cambaceres a Julio A. Roca. Buenos Aires, 5.VII.1887 y 24.IX.1887. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1284 y 1256.

⁴⁸ Carta Santiago Albarracín a Julio A. Roca. Buenos Aires, 11.IX.1887. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1256. Por su parte, el pabellón argentino fue realizado por el arquitecto francés Albert Ballú (1849-1939). Cambaceres tenía instrucciones de pedir un predio de 6000 metros a los organizadores de la Exposición. Este número se redujeron a 4000 y finalmente se recibieron 1600. Cfr. “La política vencida por la exposición”, *La Nación*, 30.V.1889.

de Bellas Artes como artistas o benefactores mientras que los restantes se destacaban como coleccionistas de arte.⁴⁹

La documentación relevada da cuenta de los pedidos de admisión de Juan Blanco de Aguirre para sus dibujos *El genio de Miguel Ángel* y *El Beso de Judas* y de Emilio Caraffa para un retrato ecuestre de San Martín.⁵⁰ Las solicitudes fueron tramitadas al cierre de 1888. La falta de interés inicial de los artistas habría respondido a la escasa difusión hecha de la convocatoria. Posiblemente, la subcomisión esperaba la presencia de algunos artistas locales que no se mostraron finalmente atraídos debido a las condiciones de exhibición ofrecidas. Acaso, la proximidad de la inauguración de la Exposición movió a las autoridades a reactivar el llamado a los pintores y los escultores si atendemos a la mención de algunos de ellos en los listados de las remesas a París. En este punto, cabe aclarar que el número de obras halladas en los documentos resulta poco significativo a comparación de los restantes artículos y que la mayoría de sus autores eran oriundos del interior del país. De esta manera, esos trabajos habrían formado parte de los envíos organizados por las provincias para incorporarse a la delegación nacional.

Según estas nóminas, los bultos contenían algunas pinturas al óleo de Fidel Pelliza, Genaro Pérez y Andrés Piñero, 2 retratos de Victor Tisón y un cuadro de iglesia de Alejandro Volpini.⁵¹ Los 3 primeros contaban con cierto prestigio en Córdoba si consideramos que Pérez (1839-1900) había obtenido un segundo premio en la Exposición Nacional de 1871 a la par de Boneo.⁵² En tanto, el francés Tisón colaboraba como dibujante en *La Ilustración Infantil* y *La Ilustración Argentina* donde había publicado un retrato de Dominguito Sarmiento en 1886.⁵³ Por su parte, César Girvanda preparó el despacho de 2 retratos en madera y Lucio Rossi entregó un busto en yeso de

⁴⁹ Sobre Del Valle y Guerrico como coleccionistas, véase Baldassarre, María Isabel, *Los dueños del arte...*, op. cit., pp. 145-173.

⁵⁰ Formulario de pedido de local de Juan Blanco de Aguirre. Buenos Aires, 26.XI.1888 y Carta de Emilio Caraffa al presidente de la Comisión Argentina en la Exposición de 1889. Buenos Aires, 11.XII.1888. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

⁵¹ Listado de la 5° remesa de 300 bultos enviada a París en el vapor francés Río Negro el 6 de marzo de 1889. Firmado por Domingo Podestá. Buenos Aires, 6.III.1889. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3592. Por su parte, Fidel Pelliza (1856-1920) fue un pintor nacido en la localidad cordobesa de Charbonier y Andrés Piñero (1854-1942) fue compañero de Genaro Pérez en el taller de Luis Gonzaga Cony.

⁵² Nusenovich, Marcelo, "Genaro Pérez, retratista 'hispánico' de Córdoba de la nueva Andalucía (Argentina)", *SEMATA*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, v. 24, 2012, pp. 313-331.

⁵³ Suárez, Nicolás, "Imágenes de Dominguito: los retratos de Domingo Fidel Sarmiento por Víctor Tison y Rodolfo Soucup", *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA, n. 9, 2° semestre de 2016, pp. 12-24. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=249&vol=9

Sarmiento y otro de un liberto brasileiro.⁵⁴ De modo individual, Eduardo Sívori escribió a Cambaceres el 2 de mayo de 1889 para gestionar la admisión de un retrato y *La muerte de un paisano* que había exhibido en el Salón de la Société des Artistes Français el año anterior.⁵⁵ Sin embargo, la comisión comandada por ese político no había reservado ninguna sala en el sector internacional de bellas artes o en su propio pabellón.⁵⁶ En tal sentido, desconocemos si estas obras viajaron finalmente a París y no fueron exhibidas o si nunca abandonaron el puerto de Buenos Aires. En paralelo, Severo Rodríguez Etchart intervino en la sección internacional de bellas artes con *La partida del conscripto*, Sívori con *Una pequeña rentista* y Eduardo Schiaffino con *Reposo* (1889) que obtuvo una medalla de bronce.⁵⁷

El catálogo oficial de Argentina consignó el bajorrelieve en terracota de Juárez Celman de Aguirre de Vassilicos como la única pieza artística en su pabellón.⁵⁸ Si bien la figura retratada no resultó menor, este bajorrelieve no era una pieza de envergadura que pudiese beneficiar a la delegación con una afluencia mayor de visitantes. En consecuencia, la admisión de la escultura habría respondido a la mediación de Roca si atendemos al asesoramiento dado a Cambaceres. De igual modo, el casamiento de la artista con Pedro Vassilicos, cónsul de Grecia en Argentina desde 1875, le había facilitado el ingreso a un círculo de burócratas de jerarquía con influencia sobre las autoridades nacionales.⁵⁹ Por su parte, la condición de militar de su padre había sido un factor inicial de afinidad con el ámbito oficial puesto que sus condecoraciones habían incrementado el linaje de su apellido. Las obligaciones diplomáticas de su esposo habían trasladado a la escultora a París a comienzos de la década de 1880. Dos años

⁵⁴ Listado de la 5° remesa de 300 bultos enviada a París en el vapor francés Río Negro el 6 de marzo de 1889. Firmado por Domingo Podestá. Buenos Aires, 6.III.1889. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3592. Por su parte, Lucio Rossi era un artista de La Plata que ganaría el concurso oficial efectuado en esa ciudad en 1896 para determinar la composición del monumento a los miembros de la Primera Junta cuyas esculturas habían sido ejecutadas por Pietro Costa.

⁵⁵ Carta de Eduardo Sívori a Antonio Cambaceres. 2.V.1889. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3589. Esta pintura fue presentada en ese evento francés con otra titulada *Sin familia*. Cfr. Salon de 1888, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, Paris, Ludovic Baschet (ed.), 1888, p. 39.

⁵⁶ *Catalogue spécial officiel de l'Exposition de la Republica Argentine*, Lille, 1889, carátula.

⁵⁷ Exposition Universelle de 1889, *Catalogue illustré des Beaux-arts. 1789-1889*, París, 1889, p. 212. Este catálogo consignó que el pabellón de Argentina expuso un bajorrelieve en bronce de Cubelli e hijo, unas medallas de Rosario Grande y un escudo en madera de R. Guma. Las piezas metálicas fueron trabajos de numismática. Cfr. Ibídem, p. 123. Sobre *Reposo* en la Exposición, cfr. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 223-237.

⁵⁸ *Catalogue spécial officiel de l'Exposition de la Republica Argentine*, Lille, 1889, p. 74.

⁵⁹ *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores presentada al Honorable Congreso Nacional en 1875*, Buenos Aires, 1876, p. 623.

después, ella había recurrido a Roca para garantizar la continuidad de Pedro en Europa debido a la reducción de funcionarios en el extranjero por razones presupuestarias. Al respecto, había escrito al político para confiarle su temor sobre los apremios económicos que le depararía la cancelación del puesto de su marido:

Estoy tan afligida desde que he visto que suspenden [a] los agentes que le escribo ésta sin que lo sepa mi Pedro porque a él le parece que incomodo demasiado. Nuestra situación en Europa sin este sueldo sería quedarnos en medio de las calles. Perdóneme estimado amigo tantos pedidos y créame que me cuesta mucho escribirle esta carta en la que le pido con toda mi alma que nos saque de estas aflicciones.

Nos dicen que aunque no se haya arreglado el proyecto consular, hay cónsules como el de Génova que reciben algo (...). El señor Ministro Doctor de la Plaza nos ha ofrecido un consulado. El Doctor Irigoyen es también nuestro buen amigo, y yo les he escrito. Si Ud. quiere protegernos no habrá quien se oponga a su voluntad, y desde que Ud. es Presidente no olvido, empezó mi felicidad, viendo a mi hermano ocupado y al que hoy es mi esposo así le ruego [que] no nos abandone y haga que mi felicidad sea duradera ocupando a mi Pedro.

(...)

De Ud. amigo espero mi completa felicidad no olvidando a mi Pedro con cualquiera comisioncita que para nosotros será una gran cosa para el porvenir.⁶⁰

Esta carta nos revela a una mujer desenvuelta que se valió de la educación recibida en su infancia para escribirle al presidente del país con quien pareció guardar una relación de amistad. Su tono confidente atestigua un vínculo marcado por la complicidad que había posibilitado a Aguirre de Vassilicos reclamar el favor oficial sin temor a ser delatada ante su conyugue. En paralelo, advertimos que Roca había favorecido anteriormente a un hermano de la artista con su designación como empleado

⁶⁰ Carta de Josefa Vassilicos a Julio A. Roca. París, 12.XI.1882. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1256.

de la administración pública.⁶¹ Así, podemos inferir que el abolengo adquirido por el apellido de su padre en los campos de batalla no había conllevado una posición económica acomodada para sus hijos después de su muerte.⁶² Este beneficio desnuda la preocupación de la elite local por conformar una suerte de patriciado burocrático capaz de asegurarse un sueldo sin atentar contra su estatus. La mención de Bernardo de Irigoyen o Victorino de la Plaza, ministro de Relaciones Exteriores, nos confirma la existencia de un círculo de amistades compartido con Roca.⁶³ Los lazos de sociabilidad articulados entre estos políticos legitimaron una representación de clase sostenida en un conjunto de valores comunes.⁶⁴ En definitiva, el pedido de Aguirre de Vassilicos logró su cometido puesto que su marido fue designado cónsul en Marsella en junio de 1883.⁶⁵

La participación de Aguirre de Vassilicos en la Exposición fue el resultado de su postulación ante Cambaceres durante una visita a su residencia en Buenos Aires en agosto de 1887. Su intención fue ofrecerse para ejecutar los modelos a escala reducida de los edificios más emblemáticos de la ciudad. Su idea habría sido resaltar la reformulación urbanística experimentada por el país en la última década inspirándose en el ejemplo del Museo de Monumentos Franceses creado en 1795. Las maquetas aludirían seguramente a los edificios de las entidades políticas y educativas más importantes como muestrario del nivel de progreso alcanzado por Argentina. La propuesta de la artista respondió a la sugerencia presuntamente efectuada por Roca al entorno de amistades que lo secundaba. La carta de Aguirre de Vassilicos dirigida a Cambaceres el 11 de setiembre de ese año recuperó la reunión tenida por ambos para recordarle sus deseos de colaborar con la delegación argentina:

El día que tuve el gusto de estar en casa de Vd. fue con la intención,
como se lo expresé, de (...) hacer algún trabajo que pudiera lucir mi

⁶¹ El hermano de Vassilico se llamaba Juan Francisco. Sobre su contratación en el Estado, cfr. Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Julio A. Roca. Buenos Aires, 3.I.1881 y 9.I.1881. AGN, Sala VII, Fondo Julio A. Roca, leg. 1242.

⁶² Barrancos, Dora, "Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX", *op. cit.* Después de su matrimonio con Mercedes Manterola en Chile, José María Aguirre se casó con Luisa Sánchez quien fue la madre de la artista, Juan Francisco (n. 1823), Dolores (n. 1825), Florinda, Nicanor, María Mercedes (n. 1831) y Mariano Eugenio.

⁶³ Batticoure, Graciela, "La cultura del trato o la casa y el alma. Mariquita Sánchez de Thompson", *Revista Iberoamericana*, v. LXXI, n. 210, enero-marzo de 2005, pp. 93-104.

⁶⁴ Bernaldo de Quiróz, Pilar, "La nación y los nuevos lazos sociales", en *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2001, pp. 387-430.

⁶⁵ Pedro Vassilicos fue designado en el cargo por un decreto del 8 de junio de 1883. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina año 1883*, Buenos Aires, t. XXIII, 1884, p. 525.

país. Desde que se habló de la Exposición, yo pensé en hacer, si me era permitido, los grandes edificios de mi país, hechos en escultura como están representados muchos, de países extranjeros, en los museos, y [la] escuela de Bellas Artes de París. Oí que el General Roca indicó algo sobre esto, yo temo que otro tome mi idea, y me suceda como otras veces, que lo que he estudiado, y ha sido solo idea mía, otros lo ponen en práctica, y la primera por ser idea de señora no tiene valor porque todavía en nuestro país [a] la mujer no la consideran capaz de nada.

Los años que he pasado en París, todo el tiempo que podía disponer me ocupaba de estudiar y visitar todo lo que fuera útil a mi patria querida, y algunos de los señores que figuran en las comisiones de la Exposición de París, me han acompañado a visitar los establecimientos y me daban cuanto todo les pedía.⁶⁶

Esta carta nos presenta varios aspectos a examinar. En primer lugar, el demérito de la opinión sobre las mujeres puesto que la actividad intelectual y la creatividad eran exclusivamente asignadas a la esfera masculina por el discurso científico de la época.⁶⁷ Incluso, Charles Darwin se había dejado arrastrar por los preconceptos sobre la división de géneros sosteniendo que lo femenino suponía una suerte de estancamiento en la evolución.⁶⁸ Las mujeres fueron definidas a partir de una distinción biológica que subordinaba su proyección social a su capacidad reproductiva y al cuidado amoroso del esposo. De esta manera, la protección de su respetabilidad significaba la restricción de su actuación al ámbito doméstico en oposición a los hombres que gozaban de la libertad de la exposición pública. La capacidad inventiva era ajena a las mujeres en un mundo donde el poder del intelecto era reservado al dominio masculino. La fijación de los roles según el género provocó que sus trabajos no les redituasen un beneficio económico directo ya que no podían ser valorados en el ámbito público. En este sentido, la práctica

⁶⁶ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Antonio Cambaceres. Buenos Aires, 11.IX.1887. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

⁶⁷ Pollock, Griselda, "Modernidad y espacios para la femineidad", en Dordero, Karen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 249-282.

⁶⁸ Alonso Cabezas, María Victoria, "El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad. El artista y su representación en el ámbito español", en Casado Mejía, Rosa et. al., *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género. V Congreso Universitario Internacional 'Investigación y Género'*, Sevilla, 2015, pp. 21-38.

artística fue entendida como un pasatiempo de las mujeres de la elite mientras que las labores manuales fueron un modo aceptable de ingreso al mundo del trabajo para las jóvenes de los sectores populares.⁶⁹ Aguirre de Vassilicos pudo modificar su sujeción a las reglas sociales a través de su interacción con el círculo de allegados a su marido compuesto por varones de destacado poder social y económico. El verdadero capital conquistado por la artista fue la trama de relaciones tejida a partir de su rol de esposa que le permitió construir un núcleo de adquirentes para su producción.⁷⁰

El temor de Aguirre de Vassilicos de ser plagiada habría respondido a sus inseguridades frente al menosprecio social hacia las mujeres. Un año antes, F. Beaugrand había propuesto a la comisión ejecutar los modelos en yeso a escala reducida de algunos edificios emblemáticos del país.⁷¹ En su caso, sugería la Casa de Gobierno, la Jefatura de Policía, el Hotel de Inmigrantes y los Palacios del Congreso y de Justicia. Este artista francés había integrado el envío oficial de Argentina a la Exposición Universal de París de 1878 con una maqueta de la Penitenciaría.⁷² Desconocemos si los miedos de Aguirre de Vassilicos se debieron a este escultor. Beaugrand había colaborado con Elías Duteil en 1866 en la decoración de la tumba de Amadeo Jacques en el Cementero de la Recoleta y el cenotafio para los funerales de Dominguito Sarmiento.⁷³ Además, había concurrido a la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 con 6 medallones en bronce.⁷⁴ Su trayectoria incluía una medalla de plata de la Exposición Continental de 1882 por el modelo en yeso de un escudo.⁷⁵ Respecto al certamen de 1889, Beaugrand justificó su oferta apelando a la conveniencia del país de mostrar los avances urbanísticos logrados en la última década. Por otro lado, la decisión de Aguirre de Vassilicos de negociar su participación de manera personal nos demuestra su tenacidad por posicionarse ante la comisión. En el contexto local, debemos recordar que Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales fueron sus contemporáneos. En suma, la necesidad de imponerse en un ambiente artístico en formación atravesó a todos los escultores de esa época.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Trasforini, M. Antonietta, "El arte relacional", en *Bajo el signo...*, *op. cit.*, pp. 37-63.

⁷¹ Carta de F. Beaugrand a Eduardo Wilde. Buenos Aires, 24.XII.1886 y 14.V.1887. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

⁷² République Argentine, *Exposition Universelle de Paris. 1878. Catalogue général détaillé*, París, 1878, p. 186. El modelo de la Penitenciaría de F. Beaugrand fue expuesto en la sección de Materiales y Procesos de Ingeniería Civil y Obras Públicas y Arquitectura.

⁷³ Gil, Noemí, *Elías Duteil...*, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁴ Exposición en Filadelfia, *Catálogo de los objetos enviados de la República Argentina*, Buenos Aires, 1875.

⁷⁵ "Exposición continental de 1882 en Buenos Aires. Nómina de los premiados", *El Industrial*, 28.I.1883.

En octubre de 1887, Aguirre de Vassilicos escribió a Victorica para confirmarle su decisión de realizar una serie de bustos. La artista refirió que “(...) he resuelto hacer doce porque puedo dejar mis otros trabajos para después. Los bustos (...) son las [figuras] de la Independencia, y tengo ya varios de ellos, en fotografías”.⁷⁶ El cambio de idea fue inducido por Victorica al sugerirle que hiciera los bustos de los presidentes o de los prohombres del Congreso de Tucumán de 1816.⁷⁷ Desconocemos los motivos del abandono de su proyecto inicial. Tampoco el catálogo oficial de Argentina da cuenta de que Beaugrand hubiese concretado la empresa. Posiblemente, la falta de fondos para cubrir este gasto o de espacio en el pabellón del país habría atentado contra las maquetas de los edificios locales. Aguirre de Vassilicos no manifestó intenciones comerciales con su segunda propuesta pero podemos inferir que aspiraba a la venta futura de estos bustos para decorar los edificios públicos en construcción. Otra posibilidad habría sido su ofrecimiento a los descendientes de esos próceres a quienes conocía como hija de un soldado de San Martín. En su carta a Victorica, la artista informó que había suspendido otros encargos en proceso con el objetivo de disponer del tiempo suficiente para realizar los retratos planeados para París. Uno de los compromisos pausados habría sido la estatua de una virgen de Luján para la fachada de una iglesia.⁷⁸ Asimismo, aclaraba que esta interrupción le ocasionaba algunas dificultades económicas. Si bien Aguirre de Vassilicos pudo recibir algunas comisiones particulares, conjeturamos que la mención de éstas no fue más que una excusa para forzar a la comisión a confirmarla como autora de los bustos.

Los gastos de ejecución comunicados por Aguirre de Vassilicos resultaron elevados para la comisión.⁷⁹ La solución prevista fue reducir los 12 bustos a un único retrato. La figura de San Martín fue la elegida por la artista. Esta escultura no fue concretada para París.⁸⁰ En este sentido, el bajorrelieve de Juárez Celman habría sido el resultado de la revisión del segundo proyecto de la escultora. Ofuscada por las

⁷⁶ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Julio Victorica. Buenos Aires, 10.X.1887. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

⁷⁷ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Antonio Cambaceres. Buenos Aires, 20.I.1888. *Ibidem*.

⁷⁸ *Manual del devoto de Ntra. Sra. De Lujan*, Buenos Aires, 1889, p. 152.

⁷⁹ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Julio Victorica. Buenos Aires, 2.XII.1887. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

⁸⁰ Un artículo de *La Prensa* del 17 de junio de 1892 informó que los Cuerpos de Voluntarios que asistirían a la revista del 25 de mayo de ese año comenzaron una suscripción a favor de Josefa Aguirre de Vassilicos. También se mencionaba que la artista había donado un busto de José de San Martín a las autoridades argentinas pero desconocemos si se trataba de la misma escultura. Citado en Llanes, Ricardo, *Dos notas porteñas (La plaza y la manzana)*, *Cuadernos de Buenos Aires XXXIII*, Buenos Aires, 1969, pp. 42-43.

contradicciones de la comisión, Aguirre de Vassilicos se dirigió a Cambaceres el 20 de enero de 1888 para comunicarle que:

Cuando hablé con el señor Presidente, creo haberle dicho que quería hacer algo digno de presentarse en París, creía que la comisión tuviera gusto que su país figurase también en Artes, no con la pretensión de recibir premio, pero sí con la satisfacción de hacer ver que en nuestro país se cultivan las bellas artes como en todo país civilizado. Como yo no estaba bien impuesta de lo que todo cuesta aquí, pregunté a Romairone y Correa Morales (...). Ellos me dieron su opinión, y me impusieron de todo lo concerniente al trabajo.

Con esos datos, mandé al señor Victorica la cuenta detallada hasta lo más mínimo, viendo que no me contestaban y que perdía tiempo rechazando trabajos mandé [a] saber (...) y me dijo [que] les parecía mejor un solo objeto, lo que yo consideré más conveniente (...). Me dijo [de] hacer algo sobre San Martín (...). Diciendo que necesitaba 800 nacionales para los gastos de la obra (...), y si no mandé cuenta detallada esta vez, fue porque (...) creyendo que los señores de la Comisión no se asombrarían de este pedido, cuando deben saber bien lo que cuesta un monumento siéndome muy extraño los términos de la nota, diciendo que la comisión no tiene objeto de estimular en esa forma la concurrencia a la Exposición solo en caso excepcional (...).⁸¹

Acaso, podemos considerar que los prejuicios masculinos de la comisión despertaron cierta desconfianza sobre la capacidad de Aguirre de Vassilicos para concluir una docena de bustos. Posiblemente, sus miembros tampoco habrían tenido la paciencia suficiente para tolerar los reclamos insistentes de la artista en su ambición por integrar el envío oficial. Por otro lado, el pedido de consejo de Aguirre de Vassilicos a sus colegas nos permite conjeturar que su nombre era conocido en el ambiente artístico local. Ella habría recurrido a Camilo Romairone convencida de que su prestigio como retratista podía significarle un aval ante la comisión debido a las características del encargo a afrontar. En este sentido, podemos agregar que Romairone había sido

⁸¹ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Antonio Cambaceres. Buenos Aires, 20.I.1888. AGN, Sala VII, Fondo Comisión Directiva Argentina de la Exposición Universal de París, leg. 3584.

contratado por la Municipalidad a mediados de 1887 para realizar el monumento a Federico Brandsen a colocarse en el Cementerio de la Recoleta.⁸² Este trabajo era una columna coronada por el busto en mármol de ese militar y decorada en su base por la figura de un niño alado que cobijaba la gloria del guerrero (Fig. 1). En paralelo, Correa Morales era el escultor argentino que sobresalía en la época. En suma, ambos artistas ocupaban una posición de peso en Buenos Aires como retratista de los hombres de la escena política en el caso de Romairone y creador de esculturas de personajes autóctonos mediante un lenguaje plástico moderno en el de Correa Morales.

2.3. Una retratista en los Salones de París

Aguirre de Vassilicos presentó un retrato en yeso de Guillermo Rawson en el Salón de la Société des Artistes Français de 1890.⁸³ Este médico había vivido en París desde su arribo en 1881 hasta su fallecimiento en ese año. Según Gluzman, la amistad entre ellos se remontaba a 1876 cuando la artista le había obsequiado un bordado con motivos estadounidenses para la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.⁸⁴ Esta escultura había sido encargada por la Facultad de Medicina de Buenos Aires pero la falta de fondos para su adquisición movió a su autora a entregarla de manera gratuita en abril de 1891.⁸⁵ La participación de Aguirre de Vassilicos en el certamen significó una excepción al predominio masculino en el ámbito artístico francés si atendemos que sólo el 12% de los expositores del Salón de 1889 fueron mujeres.⁸⁶ Además, el catálogo de la muestra nos permite indicar que la escultora figuró como Aguirre de Vassilicos. Es decir, conservó su apellido de soltera. El ocultamiento de la identidad en seudónimos o el uso de los apellidos de sus maridos fueron las estrategias de las mujeres para salvaguardar su reputación al tratar de mostrar o de vivir de la venta de sus producciones. Un ejemplo de ello fue Bertaux quien había adoptado el nombre de Señora de León Bertaux por su esposo. La segunda mitad de la centuria había representado un cambio de actitud respecto de la condición del artista con la aparición

⁸² “Monumento a Brandsen”, *El Diario*, 19.IV.1887 y “Noticias. Mausoleo a Brandzen”, *La Nación*, 5.VI.1890.

⁸³ Salón de 1890, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, Paris, Ludovic Baschet, 1890, p. s./n.

⁸⁴ “Obra primorosa”, *La Nación*, 21.III.1876. Citado en Gluzman, Georgina, *Mujeres y arte en Buenos Aires...*, op. cit., p. 123-136.

⁸⁵ Sesión de la Facultad de Medicina de Buenos Aires del 8 de abril de 1891. Citada en Cantón, Eliseo, *Historia de la Facultad de Medicina y sus escuelas*, Buenos Aires, t. III, 1921, p. 267.

⁸⁶ Barrionuevo Pérez, Raquel, *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos. Ocho historias*, Madrid, Visión Libros, 2011, p. 78.

de un perfil de sujeto respetable. El pintor romántico perseguido y sin dinero dio paso a una figura burguesa celosa de su privacidad y beneficiada por rentas cómodas que crearía un ambiente artístico más propicio para las mujeres. Asimismo, las reglas de los Salones se tornaron más equitativas entre hombres y mujeres al ser evaluados por un jurado único, compartir los locales de exhibición y acceder al mismo tipo de recompensas.

Los retratos resultaron rentables para las escultoras. En el caso de Aguirre de Vassilicos, no parecieron serlo. Si consideramos que los retratados relevados fueron amigos y familiares, estas esculturas habrían sido obsequiadas o vendidas a precios irrisorios como muestras de cariño de la artista. Desconocemos el destino del trabajo dedicado a Juárez Celman. Sobre el de Rawson, Aguirre de Vassilicos decidió donarlo. Acaso, pensó que regalarlo podía ser una estrategia inteligente para avanzar en su carrera en Buenos Aires al poner su nombre en circulación con esa pieza. No obstante, ambos retratos nos permiten examinar las razones de Aguirre de Vassilicos para dedicarse a la ejecución de este tipo de producción. En primer lugar, este género artístico no requería del estudio del cuerpo humano al natural que las mujeres debían aprender a partir de láminas o modelos en escayola.⁸⁷ El desnudo femenino fue también problemático. Los espectadores contemporáneos miraban con contradicción que la seducción esperada de esas esculturas proviniese de la castidad exigida a las mujeres. Según Marjan Sterckx, el retrato conformó una zona fronteriza que posibilitó a las mujeres irrumpir en el espacio público resguardadas de los prejuicios sociales.⁸⁸ Esta área social ubicada entre las esferas pública y privada les otorgó algo más de libertad que la admitida por las normas de conducta. En este sentido, las escultoras fueron toleradas en el espacio público siempre que no sobresalieran y que sus conductas y sus producciones permaneciesen en los parámetros aceptados.⁸⁹

Los retratos permitieron a las escultoras vincularse con hombres de envergadura puesto que ellos eran quienes supervisaban sus servicios al modelar a sus esposas e hijos. Las sesiones de taller representaron momentos de contacto entre las artistas y sus retratados que les posibilitaron crear lazos de afinidad que les valieron otros encargos. La mayoría de estas esculturas terminaron colocadas en una esfera semiprivada ya que

⁸⁷ Mayeur, Françoise, “La educación de las niñas: el modelo laico”, *op. cit.*

⁸⁸ Sterckx, Marjan, “The Invisible ‘Sculpteuse’: Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space. London, Paris, Brussels”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, a. 7, n. 2, Autumn 2008. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn08/90-the-invisible-sculpteuse-sculptures-by-women-in-the-nineteenth-century-urban-public-spacelondon-paris-brussels>

⁸⁹ *Ibidem.*

los interiores de las residencias eran abiertos a la circulación de los allegados a sus dueños. Otro aspecto a considerar fue la demanda de la burguesía europea de figurillas de adorno en bronce para la decoración de sus viviendas. Muchas artistas fueron empleadas en la producción de este tipo de piezas que se tornó un negocio lucrativo. En este sentido, el taller industrial no constituyó un sitio adecuado para Aguirre de Vassilicos puesto que ese ámbito masculino no era acorde para una esposa de la elite.⁹⁰ Por otro lado, las esculturas para el espacio urbano parecieron desafiar la dicotomía de las esferas pública y hogareña. En su mayoría, la contratación de escultoras para trabajos monumentales no se debió a una política favorable a las mujeres sino a la gran demanda que los hombres no alcanzaron a cubrir. También, la construcción de edificios oficiales y particulares al cierre del siglo XIX ofreció empleo a las mujeres como ornamentistas.⁹¹ Los valores morales masculinos delimitaron el escenario privado del socialmente visible. En este contexto, la actuación filantrópica femenina no fue percibida como un desafío a la autoridad de los varones porque representaba una extensión de las habilidades maternas. En su caso, Aguirre de Vassilicos continuó su actividad caritativa de la Sociedad de Beneficencia como organizadora del Congreso Internacional de Asistencia Pública abierto en París en 1889.⁹² Igualmente, formó parte de la misión científica designada por el gobierno argentino en 1890 para visitar los hospitales y los asilos de las capitales de Europa.⁹³

2.4. *De regreso en Buenos Aires: el monumento a Cristóbal Colón*

Aguirre de Vassilicos se encontraba de regreso en Buenos Aires al cierre de 1890. Su estadía francesa había sido solventada por la pensión graciable heredada de su padre cuando era soltera.⁹⁴ Su matrimonio había significado la pérdida de esta ayuda económica. Su restitución había sido aprobada por la Cámara de Diputados en 1885 gracias al impulso proporcionado por un grupo de legisladores entre los que se

⁹⁰ Reynolds, Siân, *op. cit.*

⁹¹ Digby, Anne, "Victorian values and women in public and private", *Proceedings of the British Academy*, v. 78, 1992, pp. 195-215.

⁹² "Société internationale pour l'étude des questions d'assistance et l'organisation des Congrès", *La Province Médicale*, a. IV, n. 41, 12.X.1889, pp.491-492.

⁹³ "Nouvelles", *Revue d'Hygiène thérapeutique*, 1890, p. 96.

⁹⁴ La pensión fue otorgada a su padre por los servicios prestados en las guerras de independencia. Este auxilio económico fue concedido a Josefa Aguirre de Vassilicos hasta su fallecimiento. Sobre la renovación de este beneficio, cfr. Expedientes N° 17-P-1889 del 11.V.1889, 216-P-1906 del 25.VI.1906, 586-P-1907 del 27.IX.1907, 302-P-1908 del 18.VII.1908 y 16-D-1911 del 19.V.1911. ACDN.

encontraba Ataliva Roca (1839-1912) que era el hermano de Julio.⁹⁵ El registro de las sesiones parlamentarias nos informa que su esposo había sido internado en un manicomio de París donde ella poseía un departamento para cuidarlo durante sus estancias.⁹⁶ En consecuencia, imaginamos que su insistencia por participar en la Exposición de 1889 respondió a la necesidad de posicionarse como una retratista diestra para obtener encargos futuros que le reportasen una mejora a la situación económica de la pareja. En este sentido, la artista había vendido en 1888 un modelo en yeso y otro en cera de un cerebro humano de tamaño mayor al natural a la Facultad de Medicina de Córdoba.⁹⁷ La iniciativa de componer piezas anatómicas no fue una novedad en su carrera. Un ejemplar en yeso realizado por la escultora con la colaboración de Gabriel Decourtis había sido donado a la Academia de Medicina de París a inicios de 1885.⁹⁸ Este médico francés (n. 1856) descollaba en la época por su tesis *Del funcionamiento de las operaciones cerebrales y su división en psicopatías* editado en 1882. En la década de 1840, Francia había sido el escenario de la proliferación de réplicas de objetos naturales procedentes de los distintos ramos de la ciencia. En un principio, estas piezas esculpidas surgieron para el estudio taxonómico porque permitían explorar las cualidades volumétricas de las formas que la fotografía no alcanzaba a capturar. Posteriormente, su utilización se extendió al campo de la frenología que pretendía establecer relaciones entre las medidas craneales y la capacidad mental de las personas.⁹⁹

El retorno de Aguirre de Vassilicos conllevó el ofrecimiento en venta de una estatua en yeso de su autoría a la Municipalidad.¹⁰⁰ La propuesta sería aceptada recién en 1904 en calidad de donación para ser vaciada en cemento o bronce.¹⁰¹ Una condición

⁹⁵ Este beneficio fue confirmado por la ley 1669 del 21 de setiembre de 1885. Por su parte, la comisión de Guerra de la Cámara de Diputados estaba integrada por E. Balsa, J. Dantas, Justino Salari y Ataliva Roca. Ésta fue la encargada de presentar la solicitud para su debate parlamentario el 28 de agosto de 1885. Cfr. Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1885*, Buenos Aires, t. I, 1886, pp. 553-554 y t. II, p. 926.

⁹⁶ Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1885*, Buenos Aires, t. I, 1886, pp. 553-554.

⁹⁷ La compra fue aprobada por una resolución de Miguel A. Juárez Celman del 19 de junio de 1888. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1888. Primer semestre*, Buenos Aires, t. XXXIII, 1889, p. 819.

⁹⁸ La donación fue aceptada en la sesión de la entidad del 30 de junio de 1885. Citada en “Présentation de pièce anatomique”, *Bulletin de l'Académie de Médecine*, Paris, a. 49, t. XIV, 2° série, 1885. Cfr. “Académie de médecine (30 juin)”, *Le Temps*, 2.VII.1885.

⁹⁹ Ackerknecht, Erwin, “P. M. A. Dumoutier et la collection phrénologique du Musée de l'Homme”, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, X série, t. 7, fascicule 5-6, 1956, pp. 289-308.

¹⁰⁰ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Francisco Bollini. Buenos Aires, 4.XI.1890. Expediente N° 494 de 1978 del Departamento de Obras Públicas y Hacienda del Concejo Municipal de la Capital. LBA, BEE.

¹⁰¹ “Municipales. El monumento a Cristóbal Colón”, *La Nación*, 10.IX.1904.

impuesta por la artista fue su colocación frente al Teatro Colón.¹⁰² Esta obra titulaba *El genio de Colón, mostrándole el camino del océano* constituye una excepción en su producción por haberse ejecutado en dimensiones naturales (Fig. 2).¹⁰³ Se trataba de Cristóbal Colón de pie, vestido con camisa y abrigo, la mirada al horizonte, una mano asiendo la palanca de un timón y la otra cayendo a un costado con su índice extendido para indicar la tierra. A su espalda, una figura femenina alada con el pecho desnudo sobrevolaba señalando hacia adelante la ruta oceánica y sosteniendo una palma en alusión al triunfo de la aventura marítima. Según *La Nación* del 1 de abril de 1890, este grupo escultórico había sido expuesto frente al Palais de l'Industrie de París.¹⁰⁴ Acaso, la demora en la aceptación de esta oferta se debió a la misma razón citada por las autoridades locales para impedir la colocación de una fuente de Romairone en la plaza Colón en 1900.¹⁰⁵ Un suelto periodístico de ese año informaba que la negativa municipal respondía a la llegada inminente de un monumento dedicado a Colón que se emplazaría en ese mismo sitio. Lamentablemente, desconocemos mayores datos sobre esta obra. Tampoco consistió en el ejecutado por Arnaldo Zocchi (1862-1940) puesto que la colocación de su piedra fundamental sería celebrada en vísperas de los festejos del Centenario argentino de 1910.¹⁰⁶

Aguirre de Vassilicos había remitido una fotografía de la estatua a Francisco Bollini, intendente de la ciudad, el 4 de noviembre de 1890.¹⁰⁷ Sin embargo, la compra de la obra fue desaprobada por el Departamento de Hacienda al cierre del año siguiente.¹⁰⁸ Por su parte, la carta de la artista dirigida a Adolfo P. Carranza el 3 de octubre de 1892 nos resulta inquietante puesto que solicitaba su intervención ante Bollini para obtener una respuesta sobre la oferta de su monumento. Además, agregaba que la ceremonia de colocación de su piedra fundamental podría fijarse para la semana

¹⁰² Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, "El monumento 'antiguo de Colón'", *Estudios e Investigaciones N° 6*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 127-131.

¹⁰³ "Nuestros grabados. El genio de Colón", *La Ilustración Sud Americana*, a. VIII, n. 170, 20.I.1900, p. 29.

¹⁰⁴ "Noticias. Una escultura de la señora de Vassilicos", *La Nación*, 1.IV.1890.

¹⁰⁵ "Municipales", *La Nación*, 17.V.1900.

¹⁰⁶ "Monumento a Colón", *Athinae*, a. I, n. 3, noviembre de 1908, p. 13 y "Monumento a Colón", *Athinae*, a. I, n. 4, diciembre de 1908, pp. 8-9.

¹⁰⁷ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Francisco Bollini. Buenos Aires, 4.XI.1890. Expediente N° 494 de 1978 del Departamento de Obras Públicas y Hacienda del Concejo Municipal de la Capital. LBA, BEE.

¹⁰⁸ Resolución del Departamento de Hacienda al Concejo Deliberante. Buenos Aires, 6.IV.1891. *Ibidem*.

entrante.¹⁰⁹ Desconocemos si la escultura no fue comunicada de la determinación del Departamento de Hacienda o si hizo caso omiso esperando revertir el fallo con la ayuda de Carranza. En este sentido, Aguirre de Vassilicos habría conjeturado que esta figura disponía de la influencia suficiente en el ámbito municipal como director del Museo Histórico de la Capital para torcer esa decisión.¹¹⁰ En paralelo, el Instituto Geográfico Argentino del cual era miembro Carranza había impulsado la idea de erigir un monumento a Colón en Buenos Aires para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América. Su piedra fundamental sería colocada el 12 de octubre de 1892. El número de la revista de esta entidad dedicado a la evocación de esa fecha reprodujo la obra de Aguirre de Vassilicos.¹¹¹ En suma, podemos conjeturar que la institución previó recordar al navegante español con esta estatua pero la falta de fondos para su concreción impulsó a la escultura a recurrir a la Municipalidad. La siguiente noticia sobre esta empresa fue la organización de una comisión en 1896 integrada por Schiaffino, Carlos Vega Belgrano y Carlos Zuberbühler para opinar sobre el mérito artístico del monumento.¹¹² El dictamen no resultó favorable porque sus integrantes estaban convencidos de que:

(...) no trae ningún concepto nuevo a la iconografía colombiana; tampoco encuentra que revele observación personal y, en conjunto, puede decirse de esta escultura, desprovista de carácter que, como obra de arte su mérito es secundario, siendo en cambio muy aceptable como trabajo ornamental decorativo. Encuentra excesiva la suma presupuesta para fundirla en bronce, dado el tamaño de la estatua. Por lo que se refiere a las proporciones, que había de dar al monumento en vista de su exigüidad, cree que no se prestaría a ser erigido en una plaza pública y si fuera necesario aumentar sus proporciones, habría que rehacerlo de nuevo. En definitiva, la comisión piensa que el

¹⁰⁹ Carta de Josefa Aguirre de Vassilicos a Adolfo P. Carranza. Buenos Aires, 3.X.1892. AGN, Fondo Museo Histórico Nacional, leg. 60.

¹¹⁰ El Museo Histórico de la Capital fue fundado en 1890 en la órbita municipal por un decreto de Francisco Seeber. La nacionalización de la institución ocurrió en setiembre de 1891. Véase Carman, Carolina, “Avatares de las ‘glorias del país’: problemáticas del Museo Histórico Nacional durante sus años fundacionales (1889-1897)”, *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*, San Carlos de Bariloche, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, 2009. URL: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1058.pdf>

¹¹¹ Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, “El monumento ‘antiguo de Colón’”, *op. cit.*

¹¹² Carta de Antonio Dellepiane a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 17.VII.1896. Expediente N° 494 de 1978 del Departamento de Obras Públicas y Hacienda del Concejo Municipal de la Capital. LBA, BEE.

proyectado monumento podría ser vaciado en cemento o en bronce, si se creyera conveniente, adornar con él el interior o exterior del futuro teatro municipal que llevará el nombre del ilustre navegante genovés.¹¹³

Recién en 1904, las autoridades municipales contrataron la fundición en bronce de la estatua al taller de Alejo Joris al cual nos referimos en el capítulo de Correa Morales. Un suelto periodístico del 10 de setiembre de ese año informó que su destino sería la plaza Colón. El objetivo era colocarla enfrentada al monumento a la reina Isabel I de Castilla que se planeaba levantar en ese mismo sitio.¹¹⁴ Este segundo trabajo respondió a una iniciativa promovida en el mes de julio por Francisco de Paula Oller como presidente de la Asociación Patriótica Española. La propuesta había sido sugerida por la escritora española Eva Canel (1857-1932) quien se encontraba radicada en Argentina desde 1899.¹¹⁵ Las tratativas entabladas por esa colonia con el gobierno argentino quedarían sancionadas en vísperas de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo.¹¹⁶ Una última noticia sobre la estatua de Aguirre de Vassilicos fue difundida en *La Nación* del 8 de marzo de 1910. Las páginas del periódico dieron cuenta que ésta sería colocada en el cruce de las calles Alsina y Paseo Colón.¹¹⁷ Finalmente, la obra fue inaugurado en la plaza Martín Irigoyen del barrio de Liniers en 1921.

2.5. *El regreso de Josefa Aguirre de Vassilicos a los Salones de Buenos Aires*

La instalación de Aguirre de Vassilicos en el país significó su regreso a la labor filantrópica desempeñándose como inspectora del Asilo de Huérfanos y del Hospital Nacional de Alienadas.¹¹⁸ Además, asumió la presidencia de la Sociedad Protectora de

¹¹³ “Municipales. Monumento. Colón”, *La Nación*, 29.VII.1897.

¹¹⁴ “Municipales. El monumento a Cristóbal Colón”, *La Nación*, 10.IX.1904.

¹¹⁵ Segovia, Gonzalo, “El monumento a la reina católica y el descubrimiento de América”, *España*, a. II, n. 57, 2.IX.1904, pp. 1-2. Una comisión formada por Alberto Casares, intendente municipal, y Gonzalo Segovia, director de la revista *España*, previeron organizar un concurso de bocetos entre los artistas españoles. La piedra fundamental del monumento sería colocado el 26 de noviembre de 1904. Sin embargo, el monumento no fue concretado.

¹¹⁶ La ejecución del monumento fue aprobada por la ley 7069. Cfr. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Sesiones de prórroga*, Buenos Aires, t. II, 1910, p. 345.

¹¹⁷ “El arte en el centenario”, *La Nación*, 8.III.1910.

¹¹⁸ Planilla de Josefa Aguirre de Vassilicos. AGN, Fondo Sociedad de Beneficencia, Administración Central, leg. 310.

Huérfanos Militares en 1896.¹¹⁹ Según la documentación relevada, su actuación artística hasta el cierre de la década podemos resumirla a su presentación en el Salón del Ateneo de 1895.¹²⁰ En esa ocasión, Aguirre de Vassilicos exhibió un busto en yeso de Inés González Guerrico y el retrato pintado en porcelana de Angélica Fernández Guerrico.¹²¹ Estas niñas eran sus parientes puesto que su padre había sido el abuelo materno de una rama de los Guerrico.¹²² Su pintura en porcelana significó el retorno a la producción de pequeña escala que constituía una continuidad de las labores enseñadas a las jóvenes de la burguesía. Ambos trabajos no parecieron destacar entre los 180 dibujos, esculturas y pinturas mostrados en el certamen. Por su parte, la exposición contó solamente con una segunda escultora. Se trataba de Mercedes Demaría quien presentó una pieza en yeso de San Juan Bautista.¹²³ El único dato encontrado sobre ella fue su premiación con una 2º mención honrosa de 1º clase en el Salón del Ateneo de 1894 por un busto en yeso. De igual modo, había quedado olvidado el nombre de Rams de Señorans quien había recibido una mención honorífica en la Exposición Continental de 1882.¹²⁴

Las críticas de arte se centraron en los nombres de los escultores. Las mujeres no corrieron la misma suerte. Sin embargo, un periodista se detuvo a comentar la pintura en porcelana de Aguirre de Vassilicos. Se trató de Rubén Darío (1867-1916). Este escritor nicaragüense había llegado a Buenos Aires en agosto de 1893 para sumarse a la redacción de *La Nación* del cual era corresponsal en Europa desde algunos años antes. Su estadía le permitió frecuentar a los escritores agrupados en el Ateneo de cuya sección de bellas artes sería su presidente desde setiembre de 1896.¹²⁵ Sobre la artista, Darío refirió que “(...) podéis aplaudir la afición inteligente de distinguidas damas, y aprobar el delicado retratito en porcelana que presenta la señora Aguirre de Vassilicos (...)”.¹²⁶ El comentario fue publicado en una de las 7 reseñas firmadas por el escritor en *La Prensa* a propósito de esta exposición.¹²⁷ En este punto, debemos considerar que la

¹¹⁹ Sociedad Protectora de Huérfanos Militares, *Homenaje en el cincuentenario de su fundación. 1891-1941*, Buenos Aires, 1941.

¹²⁰ “La escultura en el Salón”, *La Nación*, 12.XI.1895 y “El salón del Ateneo”, *La Ilustración Sud-Americana*, n. 69, 1.XI.1895, pp.488-489.

¹²¹ *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, op. cit., pp. 33-34.

¹²² Oliveira César, Lucrecia de, *Los Guerrico: coleccionistas argentinos*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988, p. 68.

¹²³ *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, op. cit., p. 33.

¹²⁴ “Exposición Continental. Premio a los expositores”, *La Nación*. 5.VII.1882.

¹²⁵ “Ateneo. El nuevo presidente. Sus propósitos”, *La Nación*, 15.XI.1896.

¹²⁶ “El Salón. VII”, *La Prensa*, 10.XI.1895.

¹²⁷ Caresani, Rodrigo Javier, “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, v. 44, 2015, pp. 137-183. Véase también Malosetti Costa, Laura, “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén

referencia en diminutivo a ese retrato escondió cierto tinte burlón porque la pintura sobre porcelana era un género artístico clasificado como menor por los hombres. Por otra parte, la mención de Aguirre de Vassilicos conforma el correlato de una relación establecida entre ambos con antelación a la competencia. De esta manera, podemos arriesgar que el poeta se sintió atraído por la artista porque guardaba las características del público femenino de la elite que leía sus crónicas. Esta amistad pervivió después del cierre de la exposición como testimonio el poema de Darío dedicado a la escultora en 1897:

SEÑORA: hace tiempo que el perfume de su alma
llegaba a mí a través de muy dulces paisajes,
y estaba su figura junto a una hermosa palma
que circundaba un triunfo de espíritus y trajes.

Vida moral, vida social, toda la lira
concentrada por la que de su vida forma
un inmenso querer que para el bien suspira
y hace, de amor, su concentración y norma.

Todo mi anhelo y todos mis amores
son el brindar, a quien merece, un lauro.
Por eso vuelco el cesto de mis flores
entre un vibrar de pasos de centauro.

Quede el aroma de mi voto, el día
en que, al pasar, quise brindar mi ofrenda
a quien pude ofrendar al alma mía
del entusiasmo la divina prenda.¹²⁸

Este poema se titulaba “En el álbum de la Sra. Josefa Aguirre de Vassilicós”. Estas palabras se encuadraron dentro del género de poesía de álbum. La premisa de creación

Darío y el Salón del Ateneo en 1895”, en Zanetti, Susana (coord.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 105-122.

¹²⁸ Darío, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 1099-1100.

era halagar la vanidad femenina de sus lectoras.¹²⁹ Un componente indispensable de las pertenencias de las mujeres de la elite fueron las carpetas de autógrafos destinadas a conservar las poesías dedicadas a ellas por los escritores contemporáneos. Esta colección de textos conformó una señal de estatus que registraba las relaciones sociales construidas por su propietaria. No obstante, los autores de los escritos se beneficiaban al poner a circular sus nombres entre las mujeres que podían requerir sus servicios para satisfacer esta costumbre.¹³⁰ En este sentido, Mariano J. de Lara señaló que “Este librote es, como el abanico, como la sombrilla (...), y una elegante sin álbum sería ya en el día un cuerpo sin alma, un río sin agua”.¹³¹ Las referencias a la naturaleza en el poema de Aguirre de Vassilicos permitieron a Darío describir su belleza. Su designación de señora ratificó su estatus. El gusto por esta producción literaria en Buenos Aires respondió a la necesidad de las mujeres de confirmar su identidad de clase frente a un contexto de movilidad social. Estas poesías eran una señal de distinción moderna destinadas a diferenciar a esa aristocracia en desaparición de las capas medias de la sociedad con condiciones económicas suficientes para disputar su preeminencia. Por último, Aguirre de Vassilicos tampoco escapó al placer de poseer un álbum de autógrafos si atendemos a su pedido de obtener uno de Darío en su tarjeta de visita del 21 de agosto de 1906.¹³²

Este apartado lo cerraremos con la participación de Aguirre de Vassilicos en la Exposición Nacional abierta en Buenos Aires en 1898.¹³³ Su inauguración estuvo motivada por las mismas razones de atraer inversores y mano de obra extranjeros de sus antecesoras. El sector reservado a las bellas artes con 225 acuarelas, esculturas, pinturas y proyectos de arquitectura fue acomodado en la planta alta del Pabellón Argentino. Sin embargo, Aguirre de Vassilicos no participó en esta área. Su asistencia fue en la sección femenina como organizadora.¹³⁴ El millar de objetos exhibidos en esta última abarcó

¹²⁹ Martínez, José María, “de Azul... y la poesía de álbumes”, *Crítica Hispánica*, a. 27, n. 2, 2005, pp. 231-248.

¹³⁰ Martínez, José María, “El público femenino del modernismo: las lectoras pretendidas de Amado Nervo”, en Lerner, Isaías, Robert Nival y Alejandro Alonso, *Actas XIV del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, v. IV, 2001, pp. 389-396.

¹³¹ Martínez, José María, “de Azul... y la poesía de álbumes”, *op.cit.*, p. 239.

¹³² Tarjeta de visita de Josefa Aguirre de Vassilicos del 21 agosto 1906. Villacastón, Rosario, *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 343.

¹³³ “La Exposición Nacional. Vista del conjunto de las instalaciones”, *Caras y Caretas*, 8.X.1898, n. 1, a. 1, p. s./n. y “Notas de la Exposición”, *Caras y Caretas*, 22.X.1898, n. 3, a. 1, p. s./n.

¹³⁴ Exposición Nacional de 1898, *Catálogo de la sección femenina*, Buenos Aires, 1898. Sobre esta sesión, cfr. Gluzman, Georgina, *Mujeres y arte en la Buenos Aires...*, *op. cit.*, pp. 269-274.

abanicos, bordados, encajes, muebles y pinturas sobre distintos soportes.¹³⁵ Estos trabajos recuperaron la educación recibida por las mujeres para satisfacer las demandas de la vida doméstica.¹³⁶ En este sentido, podemos afirmar que el regreso de Aguirre de Vassilicos a la Argentina representó la imposición a sí misma de las limitaciones sociales de las mujeres de la elite. Los periódicos de los años siguientes consignaron algunos bustos de su autoría pero su actuación pública se concentró en las funciones de una dama de beneficencia. De esta manera, la escultora abandonó el impulso que la había empujado a postularse ante Cambaceres para la Exposición Universal de París o tratar como un confidente al presidente argentino. Aguirre de Vassilicos habría tenido que conciliar su aspiración por sobresalir artísticamente, la mirada de sus congéneres, las posibilidades de venta de su producción y las restricciones morales masculinas. De hecho, no podemos establecer comparaciones con otras escultoras a fines del siglo XIX porque su actuación en Buenos Aires se desarrolló en solitario. La única mujer que pareció dedicarse a la escultura fue Rams de Señorans pero su nombre no figuró en la prensa escrita con posterioridad a la Exposición Continental de 1882. En suma, Aguirre de Vassilicos se asumió como escultora pero el éxito de su producción estuvo supeditado a la falta de compradores privados y comisiones oficiales que acosaba también a los hombres amén de su condición de mujer a fines de la centuria.

3. Una visión alternativa de la profesión artística: Lola Mora

3.1. Otra mirada sobre la condición de escultora: Lola Mora en Roma

Mientras Aguirre de Vassilicos posaba en su taller usando un vestido a tono con la moda de la época, la escultora tucumana Lola Mora (1866-1936) se montaba a una escalera para esculpir una de sus creaciones en mármol.¹³⁷ La fotografía de la primera frente a su busto de Justa Lima de Atucha (1811-1899) fue publicada por *Caras y Caretas* el 16 de setiembre de 1905 para difundir su participación en el Salón de Aficionados que acababa de inaugurarse (Fig. 3).¹³⁸ Esta exposición colectiva integrada en su mayoría por profesionales ajenos a las bellas artes ubicó a Aguirre de Vassilicos en un espacio secundario asociado a la idea de pasatiempo por los expositores de las

¹³⁵ Gluzman, Georgina, “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article265>

¹³⁶ Barrancos, Dora, “Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX”, *op. cit.*

¹³⁷ “La fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 225, 24.I.1903, p. s./n.

¹³⁸ “Exposición artística de aficionados”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 363, 16.IX.1905, p. s./n.

galerías comerciales. Por su parte, la imagen de Mora en pantalón bombacha, chaquetilla y boina reproducida por esa misma revista en 1903 constituyó la contracara de Aguirre de Vassilicos quien no perdió la silueta de una mujer de la elite. La masculinización que implicaba la adopción de esta indumentaria quedó registrada en una caricatura de ese año donde Mora aparecía con los ojos desviados, los dientes exagerados y sentada sobre las patas de un caballo de mármol. Este dibujo se completó con la leyenda “El vestido singular/que usa cuando va a esculpir/no hace sino comprobar/que es mujer para sentir/y hombre para ejecutar” (Fig. 4).¹³⁹ La visión varonil de la escultura por el esfuerzo físico y el entorno donde se desarrollaba constituiría en Mora una suerte de elogio a sus cualidades artísticas que Leopoldo Lugones dejaría también aclarado. Respeto a uno de sus trabajos emplazados en Buenos Aires en 1903, este escritor refirió que “La impresión dejada por esa fuente es de obra de varón (...). Su resolución, su gallardía, son varoniles, así se entremezcle, embelleciéndolas, cierta molicie femenil que es como la armonía flotante del conjunto”.¹⁴⁰ No obstante, este tipo de fotografías de Mora fue complementado por otras donde ella lucía una apariencia femenina orientada a negociar una identidad pública que no resultase disruptiva con la mirada social sobre la mujer.¹⁴¹

El camino artístico transitado por Aguirre de Vassilicos combinó la realización de retratos de sus allegados de la elite con las tareas filantrópicas de la Sociedad de Beneficencia. Por el contrario, la mayoría de los encargos de Mora fueron destinados al espacio público de la ciudad. La visibilidad otorgada por estas comisiones la posicionaron como una escultora de renombre que pudo dedicarse de manera ininterrumpida a una práctica que le redituó ganancias económicas. Amén de sus contactos políticos, podemos arriesgar que la diferencia más destacada entre ellas fue el corrimiento de Mora de los límites sociales impuestos a su género con los roles de esposa o madre. Otro aspecto a examinar es la diferencia de edad entre ambas artistas puesto que Aguirre de Vassilicos contaba con 28 años cuando Mora nació. Los inicios artísticos de la primera significaron afrontar la escultura desde la perspectiva de una mujer madura que debió conciliar sus aspiraciones con su rol de esposa de un diplomático. Esta distancia temporal posibilitó a Mora disponer de una oferta educativa

¹³⁹ “Caricaturas contemporáneas”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 225, 24.I.1903, p. s./n.

¹⁴⁰ Lugones, Leopoldo, “La fuente de Lola Mora”, *La Tribuna*, 27.V.1903. Citada en Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 290-295.

¹⁴¹ Baldasarre, María Isabel, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, a. 9, n. 16, octubre de 2011, p. 23.

más amplia de la tenida por Aguirre de Vassilicos que incluía la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y una serie de academias privadas como la Perugini fundada en 1897.¹⁴²

El interés femenino por capacitarse artísticamente había elevado la matrícula de alumnos regulares de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a 125 mujeres a inicios del ciclo lectivo de 1899.¹⁴³ Si bien aquellas provenientes de las capas sociales medias vieron sus clases como una vía de acceso al mercado laboral según Gluzman, debemos considerar que este escenario se mostró más propicio que el recorrido por Aguirre de Vassilicos.¹⁴⁴ Durante su estadía en París, un suelto de *La Nación* del 4 de julio de 1882 había anunciado la intención de la comisión directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de establecer una clase de dibujo para mujeres.¹⁴⁵ Si bien las aspirantes a esta cátedra conformaron una cantidad suficiente para presionar a las autoridades de la entidad, podemos arriesgar que no fueron un número significativo para trascender públicamente. En el caso de Mora, no desconocemos que fue la única escultora argentina de su época de la que poseemos registros documentales. Sin embargo, esta artista asomó en momentos en que la incursión de la mujer en el ámbito laboral estableció la presencia femenina de manera determinante en la esfera pública a inicios del siglo XX.

En este contexto, Mora partió rumbo a Roma a fines de 1896 becada por el gobierno argentino para perfeccionarse artísticamente por el lapso de 2 años.¹⁴⁶ Este destino fue determinado por el italiano Santiago Falcucci (1857-1922) que le había impartido lecciones de pintura en Tucumán a donde había llegado en 1887.¹⁴⁷ Su etapa de estudiante en el extranjero se inició con el pintor Francesco Paolo Michetti (1851-1929) y prosiguió con Costantino Barbella (1853-1925) quien la introdujo en el modelo de figuras de pequeño formato que caracterizaban su producción.¹⁴⁸ Un tercer profesor fue Giulio Monteverde que determinaría la preferencia de Mora por el tallado de esculturas en mármol.¹⁴⁹ Monteverde era un nombre conocido en Buenos Aires puesto

¹⁴² Ariza, Julia, “Del caballete al telar...”, *op. cit.*

¹⁴³ “En la Escuela de Bellas Artes”, *La Nación*, 27.V.1899.

¹⁴⁴ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles...*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁵ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 4.VII.1882.

¹⁴⁶ El pedido de Lola Mora fue aprobado en la sesión de la Cámara de Diputados del 4 de setiembre de 1896. Cfr. Cámara de Diputados, *Diario de Sesiones. Año 1896*, Buenos Aires, 1896, p. 751.

¹⁴⁷ Páez de la Torre, Carlos, *Lola Mora*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 21.

¹⁴⁸ “Lola Mora (Páginas de una biografía inédita)”, *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, n. 3, setiembre de 1904, pp. 240-246. Citada en Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo), *Cuadros de viaje...*, *op. cit.*, pp. 296-302.

¹⁴⁹ “La fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 225, 24.I.1903, p. s./n.

que había sido el ejecutor del monumento a Giuseppe Mazzini inaugurado en 1878 y del Cristo crucificado en mármol colocado en el Cementerio de la Recoleta en 1881. En Roma, se había consagrado a la escultura funeraria y a la realización de algunas estatuas como la dedicada a Víctor Manuel II (1888) en Bolonia y a la duquesa de Galliera (1898) en Génova. Incluso, había sido electo senador de Italia en 1889. De igual modo, la decisión de Mora de afincarse en esa ciudad respondió a la necesidad de nutrirse del repertorio visual de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. Este centro cultural había sido escogido también por el pintor argentino Pío Collivadino desde 1890 pero desconocemos si Mora frecuentó su taller o el de los miembros de la colonia latinoamericana que se estaba formando.¹⁵⁰

Mora consiguió renovar su beca en 1898 gracias a Enrique Moreno, ministro plenipotenciario en Roma, que intercedió ante Roca nacido también en Tucumán.¹⁵¹ La prórroga de este beneficio representó la reducción de la pensión percibida por los jóvenes que habían ganado el primer proceso de selección de becarios impulsado por el Estado argentino al año siguiente. La designación de una única partida presupuestaria para este objetivo había determinado esa redistribución de fondos.¹⁵² Mora conoció a Moreno a su llegada a Roma cuando le presentó una carta de recomendación de Dardo Rocha asegurando que era la hija de uno de sus antiguos amigos.¹⁵³ El padre de la escultora fue un abogado dedicado a la administración de sus estancias en la provincia norteña hasta su fallecimiento en 1876.¹⁵⁴ Una primera noticia sobre la actuación de Mora fue publicada en *La Nación* del 5 de mayo de 1899 por Ettore Mosca quien era corresponsal de ese periódico en Europa. Este reportero refirió la presentación de la artista en el Palacio de Bellas Artes de Roma con un busto en mármol de una campesina. Al respecto, señaló que “Este busto (...) tiene un defecto solamente, pero gravísimo: que no represente el tipo de campesina romanesca, sino a la señorita aristocrática, (...) en traje de vaquera, y no (...) un tipo (...) como el que el vestido quiere indicar”.¹⁵⁵ De igual modo, Mosca informó sobre la visita de Mora a Palermo donde había sido agasajada en un banquete organizado por el príncipe Beniamino Ruffo

¹⁵⁰ Sobre Pío Collivadino en Roma, cfr. Malosetti Costa, Laura, *Collivadino*, Buenos Aires, Ateneo, 2006, pp. 45 y sgtes.

¹⁵¹ Haedo, Félix, *Lola Mora*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, pp. 19-20.

¹⁵² García Merou, Juan, *Leyes, Decretos y Resoluciones sobre instrucción superior secundaria, normal y especial (1880-1900)*, Buenos Aires, t. II, 1900, pp. 592-593.

¹⁵³ Haedo, Félix, *Lola Mora*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁴ Santoro, Liliana, *Lola Mora*, Buenos Aires, Ameriberia, 1980, p. 8.

¹⁵⁵ “Confraternidad artística italiano-argentina”, *La Nación*, 5.V.1899. Citada en Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo), *Cuadros de viaje...*, op. cit., p. 287.

(1848-1901) y el comendador Ignacio Florio jr. (1869-1957).¹⁵⁶ La envergadura de estas figuras nos permite suponer que la artista las conoció por intermedio de Monteverde cuyo cargo político le había dado acceso a la aristocracia italiana. Este convite sería el primero de los recibidos por Mora puesto el aumento de su exposición pública la convertiría en una joven mimada por la sociedad argentina de la época con recepciones en su honor como la del Club del Progreso en 1903.¹⁵⁷

3.2. *Entre agasajos y monumentos: la imagen pública de Lola Mora*

El taller de Mora se convirtió en la década de 1900 en un foco de atracción para los intelectuales y los políticos europeos. El escritor italiano Gabriele D'Annunzio, el senador argentino Carlos Pellegrini y las reinas Elena y Margarita de Saboya serían algunos de sus ilustres visitantes.¹⁵⁸ La artista configuró paulatinamente su propio círculo de amistades en el cual se destacó Moreno como un promotor de su figura. Acaso, el proyecto de este diplomático de fundar un instituto oficial de enseñanza artística para los jóvenes argentinos en Roma acrecentó su interés por potenciar el desarrollo de Mora.¹⁵⁹ En este sentido, el funcionario procuró beneficiarla con su sugerencia de contactarse con Schiaffino quien estaba interesado en adquirir una colección de calcos en yeso para el Museo Nacional de Bellas Artes a su cargo. Esta compra recién se concretaría en 1906.¹⁶⁰ A principios de 1900, la escultora escribió a Schiaffino impulsada por el prestigio de intervenir en la organización del acervo de una institución fundamental en el ámbito cultural argentino. Recordando ciertas antipatías pasadas, Mora le comunicó sus intenciones insinuando que esta empresa resultaría dificultosa incluso para él mismo:

El ministro Moreno me dice [de] escribirle, aunque estoy en la convicción de que usted conservará su antigua antipatía hacia mí, es

¹⁵⁶ Corsani, Patricia, "Desde el Taller. Lola Mora y Roma. Acerca de Maestros, Proyectos y Visitas Reales", *Gramma*, a. XXVII, n. 56, 2016, p. 68.

¹⁵⁷ "El Banquete a Lola Mora", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 245, 13.VI.1903, p. s./n.

¹⁵⁸ "En el estudio de Lola Mora. Visita de las reinas Margarita y Elena y del general Roca", *Caras y Caretas*, a. IX, n. 392, 7.IV.1906, p. s./n.

¹⁵⁹ Carta de Enrique Moreno al ministro de Relaciones Exteriores y Culto. Roma, 15.III.1904. Citada en *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1903-1904*, Buenos Aires, 1904, pp. 384-385.

¹⁶⁰ Melgarejo, Paola, "Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor", en *Memoria de la escultura*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-62.

decir, como artista, pero como se trata de cosas para mí país y que no ofrecen ninguna complicación lo hago gustosa.

Me dice, pues, el Ministro, que usted se preocupa ahora de reunir una colección completa de yesos originales, no solo originales de autores, sino originales de manera ejecutiva, esto es: esos trabajos que a los artistas una sola vez les viene entre los dedos de adivinar ciertos golpes y genialidades, que, como usted sabe, pocas veces acarician esos momentos a los verdaderos artistas; de otros no hablo porque no vale la pena.

Yo podría, si usted no tiene inconveniente, ocuparme y encargarme mediante sus órdenes e instrucciones de la compra de dichas obras de arte, que tal vez a mí me sean más fáciles y más baratos que a otros.¹⁶¹

Esta antipatía pasada habría respondido al descontento de Schiaffino por la prórroga de la beca de Mora sin la evaluación de la Comisión Nacional de Bellas Artes creada en 1897 bajo su dirección.¹⁶² En paralelo, la injerencia de algunas figuras de la dirigencia política para favorecer a la joven en detrimento de otros escultores argentinos habría contribuido a su malestar. Además, su condición de mujer habría incomodado a Schiaffino si consideramos que se había opuesto en el concurso de becarios de 1899 a conceder este beneficio a Wernicke por esa razón.¹⁶³ Esta pintora no pudo escapar a la identidad femenina definida por los hombres en base a la debilidad intelectual y el exceso de sentimentalismo.¹⁶⁴ De hecho, la reacción de Schiaffino no fue exagerada si consideramos que el Premio de Roma otorgado por el Estado francés admitiría a las mujeres recién en 1903.¹⁶⁵ En una carta al ministro de Instrucción Pública, había comunicado su resolución de favorecer a Arturo Méndez ante el empate de ese

¹⁶¹ Carta de Lola Mora a Eduardo Schiaffino. Roma, 25.II.1900. Citada en Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, op. cit., pp. 40-41.

¹⁶² Carta de Eduardo Schiaffino a Juan R. Fernández. Buenos Aires, 29.VI.1902. Citada en Corsani, Patricia, "Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino", *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, 2006. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38610/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁶³ Carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Magnasco. Buenos Aires, 30.XI.1899. Citado en Malosetti Costa, Laura, "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en AA.VV., *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001. (CD)

¹⁶⁴ Barrancos, Dora, "Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX", op. cit.

¹⁶⁵ Trasforini, M. Antonietta, "Los caminos del talento", en *Bajo el signo...*, op. cit., p. 88.

concurante y Wernicke en los exámenes de pintura. Schiaffino había escrito que sus calificaciones eran “(...) idénticas, su edad es equivalente, y su diferencia de sexo establece una inferioridad (...) del concurrente femenino, ya que la historia del arte no registra sino como raras excepciones los triunfos de la mujer (...)”.¹⁶⁶ Este comentario nos permite considerar que la actividad artística femenina era prefigurada como el resultado de un entrenamiento deficiente o fuera de los estándares académicos reservados a los varones. A continuación, Schiaffino afirmaba en esta misiva que las mujeres interesadas en la práctica artística “(...) necesitan facultades intelectuales más intensas y energías físicas más poderosas que aquellas inherentes al sexo débil”.¹⁶⁷

Asimismo, la intromisión de Mora en un asunto reservado a la política de compras del museo habría alterado el buen humor de Schiaffino. Este funcionario respondió a la artista evitando opinar sobre su postulación. Por el contrario, se ocupó de señalar la inexistencia de esos rencores desacreditando la actuación de la escultora de modo socarrón. En su carta del 2 de abril de 1900, Schiaffino se mostró simuladamente sorprendido por el comentario de Mora alegando que la cordialidad dominaba la relación establecida con sus connacionales:

Le diré a usted que su reproche me sorprende tanto más cuanto que sería el primero que me llega de un compatriota. No sé si usted sabrá que desde mi regreso a Buenos Aires he dedicado toda mi paciencia y mis energías a servir [a] la causa de la educación artística argentina; en esta dura empresa he defraudado quizá esperanzas extranjeras que no eran compatibles con los intereses nacionales, y esto no puede apesadumbrarme, pero mis compatriotas no se han equivocado y, al aprobar mi conducta, entiendo que me han hecho justicia; usted sería, pues, señorita, la excepción.

(...)

1°. Yo creo honradamente no haberme encontrado nunca con usted en ninguna parte.

2°. No conservo recuerdo de haber visto nunca ninguna obra suya, ni el menor estudio.

¹⁶⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Magnasco. Buenos Aires, 30.XI.1899. Citado en Malosetti Costa, Laura, “Una historia de fantasmas...”, *op. cit.*

¹⁶⁷ *Ibíd.*

3°. Estoy en la creencia de que no la conozco a usted sino por haber leído su nombre en los diarios.¹⁶⁸

Schiaffino no se equivocó al escribir que la producción de Mora no había sido exhibida hasta entonces en Buenos Aires. La primera ocasión tenida por el público local para contemplar sus trabajos fue la Exposición Permanente de Industrias Nacionales abierta en el antiguo Teatro Nacional el 15 de diciembre de 1902. Allí, presentó las esculturas *Atlante* y *Venus*.¹⁶⁹ Éstas se trataban de uno de los jinetes y la figura de Venus de la fuente en mármol que le había comisionado la Municipalidad a inicios de la década para emplazarse inicialmente en la plaza de Mayo.¹⁷⁰ El boceto de esta pieza ornamental había sido reproducido por *Caras y Caretas* al concretarse su contratación (Fig. 5).¹⁷¹ La fuente definitiva consistió en una concha de la cual emergían 3 tritones desnudos sujetando las bridas de 3 caballos y un pilar central sosteniendo a 2 náyades que elevaban una concha más pequeña con Venus sentada (Fig. 6). En abril de 1901, Mora había escrito al intendente Adolfo Bullrich para detallarle los avances de este trabajo y de otros como su busto y el de su esposa Clotilde:

Le mando las fotografías de la Fontana (...).

Tenga presente (...) que es ó será la más grande obra, como importancia artística, concepto y dimensiones que ha ido a las Américas, esto según (...) mi maestro Monteverde.

(...)

La obra va a pasos gigantescos. ¡Ya terminé la Venus! Ya está formada en yeso y sigo velozmente trabajando, gracias a Dios.

A la señora Clotilde, (...) que no se olvide del retrato de usted y de ella.

(...)

El Sr. Williams [secretario administrativo de la Municipalidad] que sea como siempre patriota y lo segundo a usted, segura de que hacen

¹⁶⁸ Carta de Eduardo Schiaffino a Lola Mora. Buenos Aires, 2.IV.1900. Citada en Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, op. cit., pp. 44-45.

¹⁶⁹ "Exposición artística", *La Nación*, 11.XII.1902.

¹⁷⁰ El contrato de ejecución de la fuente por 25.000 pesos m./n. fue firmado el 21 de agosto de 1900. El boceto de la obra fue aprobado por el Departamento Ejecutivo de la Municipalidad el 10 de setiembre de ese año. Cfr. Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, op. cit., pp. 54-55.

¹⁷¹ "Una artista argentina", *Caras y Caretas*, a. III, n. 98, 18.VIII.1900, p. s./n.

por mi ayuda. Tenga presente (...) que yo tengo dobles inconvenientes que vencer por el hecho de ser mujer y la primera en este campo, y que por la misma razón necesito una sombra, una influencia. Esos móviles creo tenerlos en usted (...). Puedo prometerle casi seguramente que yo haré méritos para hacerme digna, procurando darle satisfacciones de amor propio, ese sentimiento que es natural en espíritus elevados y de talentos a prueba.¹⁷²

La condición de mujer referida por Aguirre de Vassilicos a Cambaceres como causante de sus dificultades para concretar sus esculturas asomó nuevamente en esta carta de Mora. Los argumentos pretendidamente científicos de fines del siglo XIX reconocían la memoria vivaz de las mujeres pero las desacreditaban por la carencia aparente de capacidad creativa o analítica.¹⁷³ Sin embargo, Aguirre de Vassilicos validó su posición de artista presentándose en los Salones de la Société des Artistes Français con su apellido de soltera. Por el contrario, Mora se escondió detrás del seudónimo L. M. di Vinci para exponer su busto de campesina en el Palacio de Bellas Artes de Roma.¹⁷⁴ No obstante, los temores iniciales de su carrera acabaron el 21 de mayo de 1903 con la inauguración de su fuente. La asistencia a este acto de las autoridades municipales; Joaquín V. González, ministro de Instrucción Pública, y Zenón Santillán, antiguo intendente tucumano, legitimaron públicamente a la artista. De igual modo, esta obra fue emplazada en el Paseo de Julio que era un espacio de la ciudad con importante afluencia de transeúntes en esa época. Esta pieza ornamental fue la primera en su género realizada por un artista del país para uno de los sitios públicos de Buenos Aires. Y, en este caso, se trataba de una mujer. En paralelo, la recepción de la fuente en la opinión pública resultó sumamente alentadora:

A la primera mirada queda el espectador subyugado; y al analizar la feliz obra de Lola Mora encuentra novedad, riqueza de pensamiento (...), arte perfecto en la expresiva Venus, sonriente, sentada, en equilibrio, sobre el borde de la concha, mirándose, coqueta y

¹⁷² Carta de Lola Mora a Adolfo Bullrich. Roma, 3.IV.1901. Citada en Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, op. cit., pp. 59-60.

¹⁷³ Aresti, Nerea, "Ideales y expectativas: la evolución de las relaciones de género en el primer tercio del siglo XX", *Gerónimo de Uztariz*, Instituto Gerónimo de Uztariz, n. 21, 2005, pp. 67-80.

¹⁷⁴ "Confraternidad artística italiano-argentina", *La Nación*, 5.V.1899. Citada en Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo), *Cuadros de viaje...*, op. cit., p. 287.

satisfecha, en la cristalina agua; estudio anatómico en los grupos: las tres sirenas (...) y los mozos (...) de impecable belleza.

Las creaciones fantásticas, la más bella y artística es la más acertada.

¡Lástima que tan hermosa fuente esté situada en un lugar donde falta perspectiva y cuya frondosidad empequeñece la obra, quitándole espacio, gallardía y el ambiente natural! Cúlpese de ello a la Intendencia, que no quiso atender las justísimas observaciones de la artista.¹⁷⁵

El estudio del desnudo fue limitado en la formación de las artistas europeas puesto que las academias habían restringido el acceso de las mujeres a estas clases para preservar su honorabilidad. Sin embargo, aquellas con recursos económicos contrataron modelos para ejercitarse en el cuerpo humano al natural dentro de la intimidad de sus hogares. Mora no sólo demostró su dominio de la anatomía humana en las figuras de la fuente sino que superó los prejuicios sociales que implicaba para una mujer retratar un desnudo aunque se tratase de uno femenino. El abordaje de un tema mitológico como el nacimiento de Venus habría facilitado la aceptación de estas esculturas. En suma, esta obra se convirtió en una carta de presentación que la favoreció con una serie de comisiones de envergadura durante los años siguientes. En este punto, el dominio técnico y las cualidades plásticas constituyeron su mayor capital para trascender públicamente. Su contacto con ciertas figuras políticas del país facilitó también su acceso a los encargos oficiales. No obstante, la necesidad de benefactores para posicionarse como candidata frente a nuevas empresas fue un requisito compartido por los artistas varones argentinos en alguna ocasión. En este sentido, Patricia Corsani sostiene que las comisiones de importancia fueron contratadas a Mora durante la segunda presidencia de Roca pero ello no significó necesariamente su mediación a favor de la artista.¹⁷⁶ De hecho, Mora debió someterse a la opinión de jurados o agrupaciones de homenaje que volverían a aprobar sus proyectos después de la etapa de selección.

En vísperas de la inauguración de la fuente, un reportero de *El Gladiador* dio cuenta de los proyectos efectuados por la artista en Buenos Aires. Mora regresaría a Roma en junio de ese año. Sus deseos por perfeccionarse en el modelado la habían

¹⁷⁵ Solsona, Justo, "Lola Mora", *La Ilustración Artística*, a. 22, n. 1138, 19.X.1903, pp. 686-687.

¹⁷⁶ Corsani, Patricia, "Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso Lola Mora", *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 7, 2003-2004, pp. 53-67.

empujado a ejecutar los bustos de sus ayudantes de taller e incluso el de su discípulo Hernán Cullén Ayerza (Fig. 7). La mención de este último nos indica que la posición social alcanzada por Mora como escultora alentó a algunos jóvenes argentinos a formarse bajo sus preceptos artísticos. Asimismo, la crónica anunciaba su victoria en la etapa de clasificación de maquetas del concurso del monumento a la reina Victoria del Reino Unido que se emplazaría en Melbourne.¹⁷⁷ Su propuesta se había ajustado a las condiciones consignadas en el reglamento de la competencia. De esta manera, Mora presentó una escalinata rematada por un pedestal con la estatua de la monarca de pie, vestida con el manto imperial y sosteniendo el cetro del imperio en su mano derecha (Fig. 8). Debajo de ella, fue colocado un personaje en alusión a las virtudes domésticas rodeado por una mujer con 2 corazones unidos por un nudo gordiano como símbolo del amor conyugal, un pelicano por el amor maternal y otros 2 por la equidad y la magnanimidad. Por su parte, el peldaño más elevado de la escalinata sostenía a la figura alegórica de Australia. En tanto, el pedestal se apoyaba sobre una plataforma rocosa decorada en sus ángulos por un caballo en representación de Gran Bretaña, un oso por Canadá, un tigre por la India y un león por África (Fig. 9).

Amén del éxito de la fuente, este concurso habría convencido a las autoridades nacionales de contratar a Mora en julio de 1903. El propósito era ejecutar 4 estatuas para el hall del Palacio del Congreso y 2 grupos alegóricos para su escalinata principal. Estas esculturas en mármol serían colocadas en su sitio en 1907.¹⁷⁸ Las primeras representaron a los constitucionalistas Mariano Fragueiro (1795-1872), Francisco Narciso Laprida (1786-1829), Carlos M. de Alvear (1789-1852) y Facundo Zuviría (1794-1861) (Fig. 10-12). Las segundas presentaron a las figuras de *El Comercio*, *La Libertad* y 2 leones de un lado del acceso y las de *La Paz*, *La Justicia*, *El Trabajo* y otros 2 leones del contrario (Fig. 13-18).¹⁷⁹ Las imágenes respondían a los fundamentos políticos y económicos de la nación moderna que Roca había impulsado desde su asunción a la presidencia del país en la década de 1880. Por su parte, la elección de Mora para intervenir en un edificio de esa envergadura institucional constituyó un

¹⁷⁷ “Lola Mora”, *El Gladiador*, a. II, n. 67, 13.III.1903, p. s./n.

¹⁷⁸ “Las estatuas del Congreso”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 357, 5.VIII.1905, p. s./n. y “Las estatuas para Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 378, 1.I.1906, p. s./n.

¹⁷⁹ Las esculturas fueron vistas como parte de la trama de sobrepagos creada alrededor de la construcción del Palacio del Congreso entre 1905 y 1913. En consecuencia, éstas fueron removidas de sus sitios en 1916. Las alegorías de la fachada fueron trasladadas a San Salvador de Jujuy, Mariano Fragueiro a Córdoba, Francisco Laprida a San Juan, Facundo Zuviría a Salta y Carlos M. de Alvear a Corrientes. En el año 2013, las réplicas de los grupos escultóricos destinados a la escalinata del edificio fueron reubicadas en su emplazamiento original.

testimonio de la jerarquía pública conquista por la artista en esa época. Incluso, la escultora improvisaría un taller allí a su regreso a Buenos Aires para continuar con las estatuas de los constitucionalistas que medirían alrededor de 2 metros.

El año 1903 fue realmente prolífico para Mora. En este sentido, debemos contraponer su actuación con la de Correa Morales que era el escultor argentino con la trayectoria suficiente para competir por la obtención de alguno de los encargos locales. En esos momentos, sabemos que sus comisiones se reducían a los monumentos funerarios contratados por las alumnas de Ángela G. Menéndez y la familia de Lázaro Repetto para el Cementerio de la Recoleta.¹⁸⁰ El primero se resumió a una figura femenina de pie en bronce, vestida con una túnica, el cabello recogido, la mirada al frente y su brazo apoyado sobre una lápida que rezaba “Fiat voluntas tua” (Fig. 19). El segundo era una pieza de bronce simbolizando la fe que no hemos podido identificar en esa necrópolis. A estas actividades, debemos agregar su ocupación docente en las Escuelas Normal de Profesoras N° 1 y de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. El contraste entre la contratación de Mora por el gobierno argentino para el Palacio del Congreso y las empresas particulares de Correa Morales asoma de manera visible. Si bien Mora fue una excepción entre las mujeres que aspiraban a consagrarse a las bellas artes de manera profesional en Buenos Aires, su desempeño en relación a los hombres dedicados a la escultura resultó descolante en esos años.

El número de esculturas contratadas a Mora para el Palacio del Congreso supuso una empresa que le insumiría tiempo, esfuerzo físico y recursos económicos. Sin embargo, su ambición por protagonizar la escena de Buenos Aires la animó a idear la maqueta para el monumento a Aristóbulo del Valle.¹⁸¹ Este abogado (1845-1896) fue evocado como líder de la Unión Cívica Radical que trascendería históricamente como el primer partido político de los sectores medios urbanos. La comisión encargada de este homenaje reanudó sus actividades el 23 de junio de 1903 para escoger al sucesor de Aimé-Jules Dalou cuya designación resultó fallida por su muerte el año anterior.¹⁸² La

¹⁸⁰ Lázaro Repetto estableció un saladero en 1872 en la localidad bonaerense de Madariaga. Por su parte, Ángela G. Menéndez falleció en mayo de 1902. Esta docente organizó la Escuela Comercial de mujeres en 1897, fundó la asociación “Dios, Patria y Ciencia” y participó en el “Divino Maestro” desde su creación en 1892. Asimismo, fue directora de la Escuela Normal de Profesoras N° 1 donde se desempeñaba Correa Morales. Sobre la muerte de Menéndez, véase “La muerte de Ángela G. Menéndez”, *El Diario*, 21.V.1902.

¹⁸¹ La ley 3940 del 1 de agosto de 1900 estableció la erección de este monumento en el bosque de Palermo. Cfr. Aguerre, Mariana, “Vida, muerte y gloria. La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle”, en AA.VV., *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 178-193.

¹⁸² “Pro Aristóbulo del Valle”, *El Tiempo*, 23.VI.1903.

elección se efectuó entre Mora y Rogelio Yrurtia quien era un becario argentino en Europa que acababa de realizar su primer envío al Salón de la Société des Artistes Français. El encuentro mantenido entre José Luis Cantilo, Vicente L. Casares, Lisandro de la Torre, Manuel A. Montes de Oca, Fernando Saguier, Roque Sáenz Peña y Schiaffino arrojó 4 votos para Mora, 2 para Yrurtia y una abstención.¹⁸³ Contrariado por el veredicto, Schiaffino renunció a la agrupación ese mismo día sin olvidar agradecer a Cantilo quien había escogido con él a Yrurtia.¹⁸⁴ Cantilo (1871-1944) había sido uno de los fundadores de la Unión Cívica Radical y un asistente del círculo artístico local durante su desempeño en la redacción de *El Diario* y de *Buenos Aires ilustrado*.

Mora planeó un pedestal sobre el que se alzaba Del Valle de pie con el brazo extendido en actitud de comenzar su discurso. En la base, una figura femenina sedente con una mano sobre la oreja escuchaba al orador. Esta escultura titulada *La Atención* y la efigie del abogado fueron ejecutadas en mármol.¹⁸⁵ El monumento sería inaugurado a finales de 1906.¹⁸⁶ Un mes después de la votación, Yrurtia escribió a Schiaffino convencido de la vigencia del concurso de maquetas:

En donde una Mora -sube a las nubes con su falsa hipocresía y toda su
mistificación- no se puede entablar una lucha.

Es imposible.

(...)

Tengo un saco lleno de hiel -veo de lejos un panorama que me
espanta.

¡Pobre tierra!

(...)

La noticia del monumento a Del Valle me agradó -ahora podré
entonces permanecer más tiempo en París. Esto me sorprendió -
porque pocos días hace- recibí una carta de un amigo en donde me
decía que dicho monumento -se había encargado ya- a la Santa Mora.

(...)

¹⁸³ “Monumento pro-del Valle. En disidencia”, *El Tiempo*, 25.VI.1903.

¹⁸⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a José Luis Cantilo. Buenos Aires, 23.VI.1903. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁸⁵ Actualmente, sólo se conserva del monumento la figura femenina rebautizada *El eco* en el Zoológico de Buenos Aires. Sobre las mudanzas de este monumento, cfr. Aguerre, Marina, “Vida, muerte y gloria...”, *op. cit.*

¹⁸⁶ “El monumento al Doctor del Valle”, *La Nación*, 6.XII.1906.

Prepararé mi maqueta -que enviaré- cuando lo ordenen.

(...)

No comprendo lo que me dice que tengo alguna batalla que ganar.

(...)

¿Podrá Ud. decirme que enemigos encontraré en mi tierra?

¿Lola Mora?¹⁸⁷

Esta carta no fue más que la reacción de un escultor que debía regresar al cierre de 1903 a un ambiente artístico donde Mora había logrado ser contratada para un número significativo de encargos. Además de sus obras para Buenos Aires, ella había sido comisionada para realizar el monumento a Juan Bautista Alberdi inaugurado en San Miguel de Tucumán el 25 de setiembre de 1904. Asimismo, ese año concluyó una estatua alegórica de la libertad y 2 bajorrelieves en bronce de 12 metros para la Casa de Tucumán. Estos últimos representaron la declaración del 25 de mayo de 1810 en el Cabildo de Buenos Aires y la jura de la independencia del 9 de julio de 1816.¹⁸⁸ Enterada de la idea de erigir una estatua a la familia López, Mora remitió las fotografías de su propuesta desde Roma a la redacción de *El Diario* en 1905. La iniciativa de homenajear en conjunto a Vicente López y Planes (1784-1856), Lucio Vicente López (1848-1894) y Vicente Fidel López (1815-1903) había sido promovida por ese periódico.¹⁸⁹ En vísperas de este envío, Daniel Muñoz (1849-1930) se mostró partidario de la escultora y de su lenguaje académico en oposición a las tendencias artísticas modernas en circulación en el país. Este diplomático uruguayo, conocido literariamente como Sansón Carrasco, había seguido los progresos de Mora visitando su taller durante los primeros años de su estadía en Roma. Además, uno de sus hijos había servido de modelo para uno de los tritones de la fuente de Buenos Aires.¹⁹⁰ En un tono enfático, este escritor aseguró en las páginas de *El Diario* que:

Lola Mora se ha mantenido dentro de las líneas y actitudes del arte clásico, sin aventurarse en las escabrosidades del modernismo,

¹⁸⁷ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. Florencia, 12.VII.1903. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

¹⁸⁸ Lola Mora firmó el contrato de ejecución de los trabajos para la Casa de Tucumán el 30 de setiembre de 1903. Éstos fueron inaugurados el 24 de setiembre de 1904. Cfr. “Arte y artistas. La placa para Humberto I. El monumento a Alberdi”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 104, 29.IX.1900, p. s./n. y “Monumento a Juan B. Alberdi en Tucumán”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 307, 20.VIII.1904, p. s./n.

¹⁸⁹ “Los Tres López”, *El Diario*, 23.V.1905.

¹⁹⁰ “La fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 225, 24.I.1903, p. s./n.

teniendo sin duda en cuenta que los ensayos innovadores con que se pretende crear un “arte nuevo” son fronda para solo una estación.

(...)

Toda tentativa de insubordinación contra lo clásico ha degenerado siempre en extravagancias y arbitrariedades que han tenido solo una vida efímera (...).

Lola Mora no ha querido enrolarse en la secta de los modernistas, y ese retraimiento le ha creado sin duda crueles rivalidades que ella afronta valientemente, ciñéndose a su arte, que (...) es de fronda perenne y no de hojarasca caduca como lo será sin duda alguna este modernismo que en solo dos lustros de vida produce ya la náusea del hartazgo (...).¹⁹¹

Las palabras de Muñoz describieron a una mujer infatigable en lucha contra las tendencias artísticas que se alejaban de los cánones clásicos de la Antigüedad y del Renacimiento. Acaso, este comentario podemos interpretarlo como una crítica solapada a Schiaffino quien adhería a estas corrientes plásticas modernas. La denostación de estos lenguajes habría constituido un modo de atacar a ese pintor que se había enfrentado a Mora en cada ocasión que tuvo a su alcance en Buenos Aires. Por su parte, la definición de Mora como una escultora de lineamientos clásicos la inscribió en una suerte de genealogía compuesta por los grandes maestros del pasado y del presente italiano como Monteverde. Incluso, la erudición mitológica demostrada en la fuente para el Paseo de Julio le confirió el carácter de artista culta. En este sentido, Mora constituyó la contracara de Aguirre de Vassilicos en relación al desempeño de la mujer como escultora. Si bien Aguirre de Vassilicos se centraría en la filantropía al cierre de esa época, no podemos dejar de considerarla como un primer escalón en el posicionamiento de las escultoras en Buenos Aires. En tanto, Mora había concentrado sus esfuerzos en presentarse como una profesional de dedicación exclusiva capaz de disputar comisiones nacionales y extranjeras a la par de los hombres con resultados exitosos. En todo caso, la disminución del número de encargos recibidos por Mora a fines de la década no respondió únicamente a la renovación de los miembros de la clase política afín a su producción hasta entonces. Tampoco a su condición de mujer. Los

¹⁹¹ “Una obra de Lola Mora”, *El Diario*, 14.VIII.1905.

primeros becarios por concurso oficial como Yrurtia regresarían a Buenos Aires convirtiéndose en el recambio generacional requerido para dar un nuevo impulso a la actuación emprendida por Cafferata y Correa Morales.

Capítulo 4

El primer triunfo de la escultura argentina: Mateo Alonso, Lucio Correa Morales, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia

La posición social alcanzada por los escultores argentinos en Buenos Aires fue el resultado de sus acciones particulares para revertir la ausencia del Estado en la construcción de un escenario artístico a fines del siglo XIX. La formación de estos artífices por cuenta de sus propios recursos económicos o el auxilio aleatorio de la clase dirigente no conformó una política oficial orientada a alentar el surgimiento de nuevos aspirantes a la práctica escultórica. Sin embargo, algunas iniciativas alentaron el entramado institucional del ambiente artístico local como la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896 y la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1897. Esta última vino a saldar la necesidad de los artistas de proseguir sus estudios de perfeccionamiento en el extranjero mediante el otorgamiento de un subsidio mensual por el lapso de 4 años. El motor de la concreción de ambas entidades fue Eduardo Schiaffino cuya presencia en la esfera artística de Buenos Aires se remontaba a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. La defensa del arte nacional promovida por este pintor desde las páginas de *El Diario* fue continuada desde sus cargos de autoridad en esas 2 instituciones. La conformación de una nueva generación de artistas argentinos que viniese a dar un impulso innovador a la actividad escultórica iniciada por Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales resultó una de sus prioridades. En este contexto, el establecimiento de relaciones con otras capitales culturales para dar visibilidad a las producciones de estos artífices movió a Schiaffino a vislumbrar la Exposición Universal de San Luis de 1904 como una plataforma de difusión de innegable valor a sus propósitos.

En las décadas anteriores, las autoridades argentinas se habían ocupado de promocionar las producciones artísticas realizadas en Buenos Aires en las competencias mundiales. Sin embargo, sus protagonistas fueron siempre escultores extranjeros. Además, ellos se convirtieron en presencias aisladas dado el número poco significativo de nombres y obras consignados en los catálogos editados por el gobierno nacional. En tal sentido, este capítulo examinará a los escultores que asistieron a San Luis para recuperar su importancia como primera experiencia auspiciada por las autoridades locales para mostrar a los artistas nacidos en el país. Asimismo, la sección argentina en el pabellón de bellas artes del certamen constituyó la presentación inaugural de un

grupo de artistas en un evento internacional de esas características. Un tercer aspecto a destacar es la elección de Schiaffino como encargado de la selección y el acopio de los trabajos a remitirse a ese destino. Su designación significó un giro innovador puesto que la confección de la nómina de participantes quedó reservada por primera vez a manos de un especialista en la materia. El objetivo de las siguientes páginas será examinar la actuación de los escultores que intervinieron en la sección argentina.

Los seleccionados fueron Mateo Alonso, Correa Morales, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. En el caso de Correa Morales, su asistencia significaba la posibilidad de difundir sus creaciones en el ámbito internacional. Respecto a los más jóvenes, ellos encarnaron el perfil de escultor que procuraba instituirse como profesional de dedicación exclusiva a la actividad artística mediante una producción alineada a los lenguajes europeos. Si bien Alonso prosiguió sus estudios en Barcelona, Dresco e Yrurtia fueron la primera generación de artistas argentinos formados en el extranjero gracias al auxilio oficial obtenido por concurso público. Algunos de nuestros interrogantes serán ¿Qué tipo de producción realizaban? ¿Por qué fueron escogidos? ¿Cuál fueron sus trabajos previos? ¿Sus esculturas alcanzaron la recepción deseada en San Luis? De igual modo, otro punto central del capítulo será indagar las estrategias desplegadas por Schiaffino para imponer el nombre de estos escultores en el jurado de premiación. Por último, una mención particular se realizará de la presencia en la competencia de Félix Pardo de Tavera quien era un escultor filipino radicado en Buenos Aires que pretendió forzar a Schiaffino a incluir sus esculturas en la sección argentina.

1. La participación de Argentina en la Exposición Universal de San Luis

La Exposición Universal de San Luis fue la primera vez en que los artistas argentinos se presentaron en el pabellón de bellas artes de un certamen de carácter internacional unidos bajo el auspicio de su gobierno.¹ El evento fue abierto en esta ciudad de Estados Unidos del 30 de abril al 1 de diciembre de 1904 con el objetivo de conmemorar el centenario de la compra del territorio a Francia. En su rol de director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino fue designado a cargo de la

¹ “La participación de los artistas argentinos en Estados Unidos”, *La Nación*, 27.XI.1902. Cfr. también Penhos, Marta, “Sin Pan y Sin Trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición Universal de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 87-96.

sección de bellas artes de Argentina.² Su misión contempló también la adquisición de una colección de calcos para esa institución, la contratación de la parte gráfica de su catálogo y la compra de esculturas de firmas contemporáneas para adornar las plazas de Buenos Aires.³ La nómina de autores de los 117 dibujos, esculturas, grabados, litografías, pinturas y proyectos de arquitectura seleccionados por él incluyeron los nombres de los escultores Mateo Alonso, Lucio Correa Morales, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia.⁴ La experiencia fue advertida por Schiaffino como una oportunidad para que estos artistas se consolidasen como una escuela nacional capaz de definir la identidad cultural del país según las características de sus manifestaciones plásticas.⁵

La Exposición contó con la participación de 41 países, las 48 gobernaciones de Estados Unidos y decenas de compañías privadas deseosas de mostrar sus adelantos culturales e industriales.⁶ Sus edificios fueron emplazados en el Parque Forestal según el diseño urbanístico del arquitecto George Kessler quien optimizó esa área periférica de San Luis con la construcción de un lago artificial y un recorrido interior de 56 km.⁷ Por su parte, las autoridades argentinas decidieron levantar un pabellón propio concebido como modelo a escala reducida de su sede en Buenos Aires con el objetivo de difundir los valores republicanos conquistados por la nación.⁸ Concluido su mandato como senador, Carlos Pellegrini se embarcó rumbo a Estados Unidos donde escribió una serie de corresponsalías sobre su panorama económico y político que fue publicada en *La*

² La designación fue concretada por un decreto del 9 de junio de 1903. Cfr. *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1903*, Buenos Aires, v. 2, 1903, p. 241.

³ “El arte argentino en Estados Unidos”, *El Tiempo*, 10.VI.1903. Sobre la actuación de Schiaffino como miembro de la Comisión de Obras de Arte de la Municipalidad de Buenos Aires, véase Piccioni, Raúl, “El arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio”, en AA.VV., *Poderes de las imágenes, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2001, pp. 110-121. Acerca de los calcos comprados para el museo, véase Melgarejo, Paola, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano esplendor”, *op. cit.*

⁴ La sección argentina de bellas artes presentó a Emilio Artigue, Emilio Caraffa, Ernesto de la Cárcova, Julián Castilla, Diana Cid de Dampt, Pío Collivadino, Juan B. Durand, Eduardo Fabre, Ricardo García, Reinaldo Giudici, Ventura Marco del Pont, Cesáreo B. de Quiros, Carlos Ripamonte, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori y Julia Wernicke. Cfr. *Official Catalogue of Exhibits. Department of Art. Revised Edition*, St. Louis, The Committee on Press and Publicity by the Official Catalogue Company, 1904, pp. 92-94.

⁵ Schiaffino, Eduardo, “Primeros resultados de la ‘escuela nacional’”, en Canale, Godofredo E. J. (comp.), *La evolución del gusto...*, *op. cit.*, p. 111-117.

⁶ Los países participantes fueron Australia, Bélgica, Brasil Bulgaria, Canadá, Ceylon, China, Colombia, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Egipto, España, Francia, Alemania, Gran Bretaña, Guatemala, Haití, Honduras, Hungría, India, Italia, Japón, México, Marruecos, Países Bajos, Nueva Zelanda, Nicaragua, Noruega, Panamá, Persia, Perú, Portugal, Rusia, San Salvador, Siam, Suecia, Turquía, Venezuela y Vaticano.

⁷ “La exposición de San Luis”, *El Diario*, 16.V.1904.

⁸ “La exposición de San Luis. La feria por fuera”, *La Nación*, 13.VI.1904.

Nación a fines de 1904.⁹ De paseo por la Exposición, el reportero quedó fascinado por los efectos de la iluminación eléctrica cuya utilización se remontaba a su antecesora de París de 1889 permitiendo prolongar los horarios de visita nocturnos. En uno de sus artículos, Pellegrini se detuvo a examinar el aspecto general del certamen con el propósito de atestiguar que:

El primer gran premio de honor ha debido acordarse a los que trazaron el plano de la exposición y a los arquitectos, la mayor parte americanos, que proyectaron los edificios, notables por su belleza arquitectónica en sus enormes dimensiones. (...) Por la noche, su iluminación era absolutamente fantástica. Desde la cumbre de la torre de la telegrafía sin hilos (...), la vista de todos estos palacios y jardines, cubiertos de centenares de millares de luces eléctricas, que cambiaban continuamente de color (...), ofrecía un espectáculo difícil de olvidar.

(...)

Una exposición en París o Londres, tiene como marco esas grandes capitales. San Luis es una gran ciudad industrial sin atractivo alguno, y el infeliz extranjero que visitaba la Unión, después de recorrer, durante tres o cuatro horas, esos inmensos palacios y jardines, necesitaba reposo y le sobraban veinte horas cada día, sin tener en qué emplearlas.¹⁰

La subvención aportada por el Estado para costear la asistencia de Argentina en el certamen fue entregada a una comisión a cargo de José V. Fernández en su papel de cónsul en Nueva York.¹¹ Sin embargo, esta ayuda económica fue resistida por los legisladores argentinos si consideramos que su aprobación aconteció después de

⁹ Losada, Leandro, *Esplendores del Centenario*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 268 y sgtes.

¹⁰ Carta de Carlos E. Pellegrini al director de *La Nación*. Estados Unidos, 19.XII.1904. Citada en Leandro Losada, *Esplendores del Centenario*, op. cit., pp. 283-287.

¹¹ El apoyo económico consistió en una subvención de 120.000 pesos y una suma adicional de 80.000 pesos aprobados por las leyes 4261 de 1903 y 4333 de 1904 respectivamente. Por su parte, la comisión argentina fue integrada por José J. Berrutti, Vicente Casares (h.), B. del Castillo, Sara C de Eccleston, Ricardo Fernández Guerrico, Damián Lan, Ernestina A. López, Ernesto Nelson, Jorge Newbery, José de Olivares, Guillermo A. Puente y Luis A. Sauze. Cfr. *Memoria presentada al Honorable Congreso por el Ministro de Agricultura Dr. Wenceslao Escalante (1903-1904)*, Buenos Aires, 1904, pp. 109-112.

registrarse una primera votación empatada y una segunda definida por un voto de diferencia. En el debate del Senado nacional del 12 de setiembre de 1903, Miguel Cané proclamó la inutilidad de estos eventos como medios de promoción de los adelantos del país ya que los anuncios publicitarios en los periódicos extranjeros podían satisfacer esas mismas necesidades a un costo menor.¹² Al igual que su compañero, Pellegrini se opuso al despacho de los productos locales a la competencia aduciendo que la excelencia de las materias primas y los artículos fabricados en Estados Unidos opacarían a la delegación argentina.¹³ En este sentido, Pellegrini postuló en su discurso parlamentario del 24 de octubre de ese año que:

Los que hemos asistido a esas grandes Exposiciones Universales nos hemos dado cuenta de los inconvenientes que hay en concurrir a ciertas Exposiciones. Por una razón muy sencilla: se concurre a un certamen para sobresalir, para mostrar nuestra supremacía, la excelencia de nuestros productos, la importancia de nuestro comercio e industria; pero, nadie se presenta a un concurso por el placer de verse humillado o demostrar su inferioridad.

(...) nuestros artistas, que no tienen ni maestros ni escuelas, ni ambiente en qué formarse, porque el arte es la última expresión de una civilización a que no hemos alcanzado ni alcanzaremos en mucho tiempo, pretenden ir a las grandes Exposiciones mundiales a luchar con los más grandes artistas del mundo, con la pretensión no sólo de luchar, sino de triunfar. Eso es colosal como audacia, pero es exagerado como pretensión.

Creo, pues, que la República Argentina no debe concurrir a los Estados Unidos. ¿Por qué? Porque no tiene nada que exponer allí.

(...)

¹² *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1903*, Buenos Aires, 1903, p. 396.

¹³ La opinión pública se opuso a la participación de Argentina en la Exposición como forma de protesta contra la medida sanitaria de Estados Unidos de desinfectar las carnes y las lanas del país en precaución al contagio de la fiebre aftosa. Esta decisión ocurrió cuando Gran Bretaña impidió el ingreso de las carnes norteamericanas por el mismo motivo. Cfr. “La exposición de San Luis”, *El Diario*, 17.IX.1903.

Yo preferiría que lo que se va a gastar lo invirtiéramos en costear el pasaje a industriales, obreros, artistas, etc., para que fueran allá a ver y a estudiar.¹⁴

El crecimiento de las exportaciones de materias primas había convertido a la Argentina en una promesa destinada a ocupar una posición de privilegio en América del Sur similar a la gozada por Estados Unidos en el norte del continente.¹⁵ Sin embargo, la supremacía económica norteamericana impulsó a los senadores a dudar de los beneficios de asistir a la Exposición porque los progresos argentinos no descollaban mundialmente como los de ese contrincante. En este sentido, la postura de Cané y Pellegrini respondió a la preocupación de malgastar los fondos del Estado en un evento superfluo cuando el país todavía afrontaba las secuelas de la depresión financiera de 1897 y las huelgas laborales de 1901 y 1902. Asimismo, sus discursos evidenciaron la ajenidad de las bellas artes nacionales en el ideario político al considerar que sus manifestaciones plásticas no habían alcanzado la maduración suficiente para ser equiparadas a las de Europa. Una vez más, esta percepción respondía a las teorías positivistas de Hipólito Taine para quien los logros artísticos representaban el indicador más destacado del estado de progreso conquistado por los países en sus restantes esferas de actuación. Pellegrini fue un promotor de este pensamiento argumentando que la conformación política y social de Argentina no se encontraba suficientemente consolidada para sostener el funcionamiento de un ambiente artístico fructífero. Incluso un año después de la Exposición, continuaba sosteniendo la importancia de la consolidación económica de la nación como antesala del desarrollo de sus bellas artes:

He dicho que no hay aun arte argentino y ni aun americano, porque no puede haberlo. Las bellas artes son la última y suprema expresión de la civilización y cultura de un pueblo, y el pueblo argentino no ha llegado aún a ese grado de adelanto. Pedirle una producción verdaderamente artística, es pedirle a un árbol que florezca antes de haber alcanzado su completo desarrollo. Esto no quiere decir, ni puede significar que en América no pueda nacer un genio artístico; sólo

¹⁴ *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1903*, Buenos Aires, 1903, p. 452.

¹⁵ Tulchin, Joseph, "Distintas perspectivas globales", en *La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza*, Buenos Aires, Planeta, 1990, pp. 65-93.

quiero afirmar que ese genio no podría crecer y desarrollarse en nuestro suelo, que no está aun preparado para ello. El artista verdadero es planta muy delicada, cuyo cultivo requiere sumo cuidado, y sería absurdo pretender que arraigue y crezca al aire libre y en plena pampa. Por otra parte, no basta haber nacido en la República para ser considerado artista argentino.

(...)

Para que un artista se forme y progrese constantemente, es necesario entonces que viva en atmósfera propicia, y ésta no existe en Buenos Aires (...). No es forzoso empezar por el principio y hay que tener primero al vasco, tambero y chacarero, para llegar más tarde al escultor.¹⁶

Asimismo, el traslado de las obras argentinas a San Luis tuvo que sortear varios inconvenientes. En este sentido, la desconfianza de los artistas de Buenos Aires a ceder sus propias producciones para un certamen de resultados inciertos entorpeció la tarea de Eduardo Sívori. Este pintor había sido designado director interino del Museo Nacional de Bellas Artes hasta el regreso de Schiaffino. Su labor consistió en remitir los trabajos seleccionados de la colección de la institución hasta ese destino pero la desobediencia de los empleados a sus órdenes precipitó su renuncia en enero de 1904.¹⁷ Esta acefalia quedó resuelta con el nombramiento de Eugenio Díaz Romero, bibliotecario de la entidad, que contaría con la colaboración de Ernesto de la Cárcova para acometer la misión de su antecesor.¹⁸ También asomó la intransigencia de Joaquín V. González en su papel de ministro de Instrucción Pública. No obstante, su resistencia a permitir la salida de estas producciones del país no respondió a la postura peyorativa de la clase dirigente si atendemos a su cargo de vice-presidente 2º del Ateneo en 1894.¹⁹ En todo caso, la responsabilidad de avalar una medida de esa envergadura habría sido la razón de las

¹⁶ “El arte argentino. Carta del Dr. Pellegrini”, *La Nación*, 3.XI.1905. Citado en Rivero Astengo, Agustín (comp.), *Pellegrini (1846-1906)*, Buenos Aires, Jockey Club de Buenos Aires, t. IV, 1941, pp. 372-373.

¹⁷ Carta de Julián Aguirre a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 1.II.1904; Carta de Ernesto de la Cárcova a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 22.I.1904 y Carta de Eduardo Sívori a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 2.II.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁸ “Arte argentino en la exposición de Saint Louis”, *El Tiempo*, 9.IX.1904.

¹⁹ *Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas. Catálogo de las obras expuestas en los Salones del Ateneo. Noviembre de 1894*, Buenos Aires, 1894, p. 9.

trabas impuestas a los encargados del envío.²⁰ Por último, la huelga de operarios del puerto de Buenos Aires a inicios de ese año retrasó la partida del vapor Tropic con los cajones atiborrados de las piezas despachadas por Díaz Romero.²¹

Superados estos obstáculos, las esculturas fueron distribuidas en una sala del sector del pabellón de bellas artes llamado Jardín Internacional y los restantes trabajos en 2 locales de su ala oeste. La adjudicación de estos recintos no satisfizo a Schiaffino quien “Hubiera necesitado el doble de espacio (...) pero las vacilaciones que precedieron entre nosotros (...), e informes adversos enviados desde Buenos Aires a la dirección de la exposición, (...) así lo quisieron”.²² La colocación de la sección a su cargo al lado de la producción de naciones como Bélgica o Francia, caracterizadas por su tradición artística, pareció enaltecer a la Argentina como un país vinculado al gusto estético en circulación en Europa. De hecho, Schiaffino se ocupó personalmente del armado de los locales con el fin de contrarrestar el desorden generado por el atraso en el giro de los fondos destinados a esta empresa.²³ Su preocupación por el éxito argentino quedó registrada en su carta del 7 de agosto de 1904 destinada a De la Cárcova:

En el seno de la Comisión Argentina ha reinado la mayor cordialidad y armonía, y todos sus miembros se han prestado continuos servicios, pero en cambio, todos sin excepción, están quejosos de la mala voluntad (...) del Cónsul General, que obstaculiza con empeño las tareas (...) de la comisión. Si no fuera por la acción personal (...) de los comisionados, que adelanta dinero de su sueldo (...) para sufragar los gastos de su sección en la medida de sus fuerzas, se le habría hecho a la República Argentina la reputación del país más pobre de la tierra (...). Enrique Nelson ha adelantado mil dólares, [Horacio] Anasagasti quinientos; y por mi parte sé decirle que en el momento actual, he pagado privadamente las alfombras de la Sección de Pintura; los asientos de la Sección de Escultura, y las mesas y sillas de

²⁰ Carta de Ernesto de la Cárcova a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 22.I.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

²¹ “En el Puerto. Dificultades para las operaciones”, *La Nación*, 30.I.1904; “La Argentina en San Louis”, *El Diario*, 5.II.1904 y “La huelga y los servicios del puerto”, *El Diario*, 7.II.1904.

²² “La exposición de San Luis. Reminiscencias”, *La Nación*, 6.II.1905.

²³ Carta de Eduardo Schiaffino a Halsey Ives. Saint Louis, 2.VIII.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

mis dos Secretarios [Agustín de Iriondo y Henry T. Schlie], a fin de presentarnos dignamente (...).²⁴

El jurado del pabellón de bellas artes fue presidido por Halsey C. Ives, jefe del Departamento de Arte del certamen, y conformado por una cincuentena de artistas y críticos de arte de Estados Unidos y los países participantes.²⁵ Ives (1847-1911) era un pintor que se había ocupado de promover la formación de los jóvenes locales mediante la fundación de la Escuela y Museo de Bellas Artes de San Luis en 1879. Asimismo, había organizado el Departamento de Arte de la Exposición Colombina de Chicago de 1892. La representación de Argentina en el área de pintura del comité fue asumida por Schiaffino mientras que la defensa de estos mismos intereses en las de escultura y grabado corrió por cuenta de George Julián Zolnay.²⁶ Este escultor norteamericano (1863-1949), superintendente del Departamento de Arte de la competencia, se había formado inicialmente en París con Alexandre Falguière y posteriormente en la Academia Imperial de Bellas Artes de Viena. Su decoración del Partenón recreado en la Exposición Centenaria de Tennessee de 1897 y su monumento al veterano confederado Sam Davis lo habían convertido en el artista preferido de la elite sureña de Estados Unidos. La amistad surgida durante el montaje de la sección argentina y el rol de autoridad del escultor en el certamen habría definido a Schiaffino a elegir a Zolnay como su portavoz en el tribunal. Por su parte, la colaboración prestada a Zolnay por algunos colegas en las deliberaciones formó parte de las negociaciones entabladas por los integrantes del comité con el objetivo de posicionar el nombre de los artífices de sus naciones. Los pintores argentinos galardonados fueron De la Cárcova con un Gran Premio de Honor; Pío Collivadino, Reinaldo Giudici y Sívori con una medalla de oro; Emilio Artigue, Emilio Caraffa, Ricardo García y Carlos P. Ripamonte con una de plata y Diana Cid de Dampt, Cesáreo B. Quirós y Julia Wernicke con una de bronce.²⁷ Respecto a los escultores, las recompensas serán detalladas en los apartados

²⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova. Saint Louis, 7.VIII.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino. Por su parte, Horacio Anasagasti y Enrique M. Nelson fueron designados comisarios de las secciones de artes liberales y minas y de agricultura y bosques respectivamente. Cfr. *Memoria presentada al Honorable Congreso por el Ministro de Agricultura Dr. Wenceslao Escalante (1903-1904)*, Buenos Aires, 1904, p. 109.

²⁵ The Louisiana Purchase Exposition Company for the Official Catalogue Company, *Illustrations of selected Works in the various national sections of the Department of Art with complete list of awards by the International Jury*, 1904, pp. XXXI-XXXV.

²⁶ “La exposición de San Luis. La sección artística argentina. Reminiscencias”, *La Nación*, 14.II.1905.

²⁷ “Los artistas argentinos premiados en la exposición de San Luis”, *Caras y Cartas*, a. VI, n. 314, 8.X.1904, p. s./n.

correspondientes. Estos 14 premios habrían respondido a la coincidencia de las tendencias estéticas de sus obras con los modos de representación europeos requeridos por los jurados de este tipo de certámenes.²⁸

2. El humor de las terracotas: Mateo Alonso

Uno de los escultores argentinos escogidos por Schiaffino fue Mateo Alonso (1878-1955).²⁹ Este artista había iniciado sus estudios con la guía de su padre Manuel que era un santero de origen español que gozaba de gran notoriedad por las imágenes salidas de sus 2 talleres en Buenos Aires.³⁰ En 1893, había proseguido su formación en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Barcelona.³¹ La ausencia de datos en los registros oficiales relevados nos permite conjeturar que el joven viajó solventado por su familia a ese destino donde habría contado con el auxilio económico de algún pariente paterno. Un año antes de su ingreso, el currículo de esta institución había sido reformulado para dar mayor cabida al trabajo del natural frente al predominio de las clases dedicadas a la copia de motivos de la Antigüedad clásica. De esta manera, la enseñanza de la escultura había incluido la creación de las cátedras de composición decorativa y de formas de la naturaleza y del arte que permitirían a sus alumnos adquirir mayor soltura expresiva. Asimismo, la entrada de Venancio Vallmitjana (1826-1919) al cuerpo docente de la entidad en 1883 había significado la introducción de apuestas más naturalistas frente al gusto romántico por la representación de figuras vinculadas al imaginario catalán.³² No obstante, su producción escultórica seguiría combinando un discurso académico ligado a temas alegóricos como *La belleza dominando a la fuerza* (1876) y un estilo costumbrista con personajes populares como *Maja* (1890-1896) y *Majo* (1890-1896) (Fig. 1-3).

Alonso habría regresado a Buenos Aires a inicios de la nueva centuria. El artista había exhibido sus esculturas en la muestra colectiva abierta en abril de 1902 en el

²⁸ “Las Bellas Artes en Buenos Aires. El Museo”, *El Diario*, 23.VII.1904.

²⁹ Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del Arte en América. Biografías I*, Buenos Aires, Editorial Bibliográfica Argentina Omeba, 1968, s./p.

³⁰ Manuel Alonso poseía dos talleres en 1898. Uno se ubicaba en San José 764 y el otro en Piedras 1472. Cfr. *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. Tomo III*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 23.

³¹ Solsona, Justo, “Dos artistas argentinos. Mateo y Manuel Alonso”, *La Ilustración Artística*, a. XXIV, n. 1246, 13.XI.1905, p. 732.

³² Rodríguez Samaniego, Cristina, “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, v. 25, n. 3, 2013, pp. 494-507.

Salón de Freitas y Castillo y su exposición individual inaugurada en diciembre de ese año en el mismo local.³³ Estas obras habían consistido en escenas de género en terracota de tamaño mediano caracterizadas por su mirada humorística sobre los personajes y las situaciones retratadas. Entre éstas, podemos mencionar *Controversia* consistente en la pulseada entre un sacerdote católico y un pastor protestante en su afán por imponer sus creencias religiosas.³⁴ Por su parte, *Noche gatuna* se trataba de un hombre en actitud de avance con un palo en la mano, la espalda encorvada y envuelto en una capa (Fig. 4). *Banco de atorrantes* había retratado a un grupo de varones dormidos en un banco de plaza cuyo ángulo izquierdo mostraba a un hombre de barba, sentado, vestido con traje y bombín, la mirada hacia sus compañeros y las manos asidas al borde del asiento (Fig. 5).³⁵ Frente a estas imágenes, podemos pensar en los bustos caricaturizados realizados por el francés Honoré Daumier (1808-1879) por encargo del director del diario *Le Charivari* a inicios de la década de 1830.³⁶ Esta serie de hombres políticos de su época había sido ejecutada en terracota policromada debido a la soltura del tratamiento y la captura de los gestos que posibilitaba la flexibilidad de ese material. Sin embargo, la ausencia de contenido partidario en las esculturas de Alonso nos permite conjeturar que éstas habían respondido a búsquedas artísticas personales vinculadas al repertorio visual de Vallmitjana. Asimismo, el uso de la terracota como material predominante en la producción de Alonso había sido una marca distintiva de Vallmitjana al permitir el modelado de superficies expresivas, rugosas, irregulares y contrastadas por las luces y las sombras.

Este tipo de esculturas conformó el sello de Alonso en el ámbito artístico de Buenos Aires. Sin embargo, su consagración pública se había consumado con su figura monumental en bronce de Cristo inaugurada el 13 de marzo de 1904 en el cerro Santa

³³ “Pintores argentinos. La próxima exposición”, *El Diario*, 6.VI.1902; “Exposición de artistas argentinos”, *El Diario*, 10.VI.1902; “Exposición de Mateo Alonso”, *La Nación*, 1.XII. 1902 y “La Exposición. Alonso”, *La Nación*, 5.XII.1902. Por su parte, el Salón de Freitas y Castillo surgió en la última década del siglo XIX como establecimiento fotográfico con una sala dedicada a la exposición de obras de arte. Su actividad se centró en la exhibición de pinturas españolas como las organizadas por el artista andaluz José Pinelo (1861-1922). Cfr. Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 78-79.

³⁴ La documentación consultada no arrojó mayores detalles de esta escultura ni fotografías.

³⁵ “Exposición de Escultura”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 195, 28.VI.1902, p. s./n.

³⁶ El pedido fue realizado entre 1832 y 1835 por Charles Philipon (1800-1862) quien se había mostrado contrario a la revolución de Julio (1830) que había llevado a Luis Felipe I al trono de Francia. Esta serie de bustos conocida como *Las celebridades del Justo Medio* consistió en unos 40 retratos en terracota pintados al óleo de los hombres que ejercieron un mandato parlamentario en la época. Cfr. Puellas Romero, Luis, “El desencanto de 1830. Caricaturas de oposición a la Monarquía de Julio”, en *Honoré Daumier. La risa republicana*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 99-164.

Elena de la cordillera de los Andes.³⁷ El motivo de este acto había sido celebrar la finalización de los conflictos limítrofes entre Argentina y Chile mediante la firma de una serie de tratados en 1902. La creación de esta obra había sido promovida en 1900 por Marcolino del Carmelo Benavente, obispo de la diócesis de Cuyo, para sumarse al jubileo en honor a Cristo Redentor convocado por el Papa León XIII en la Navidad del año anterior. Alonso había concebido a Cristo de pie sobre un globo terráqueo detenido en Argentina y Chile, el cabello hasta los hombros, vestido con una túnica, la mano izquierda sosteniendo una cruz y la derecha bendiciendo el pacto de concordia internacional (Fig. 6). El escultor había ganado el concurso de maquetas organizado para este propósito. Sin embargo, la cruz y la corona trabajadas como filigrana de su propuesta inicial serían reemplazadas por otras más simples (Fig. 7).³⁸

El segundo contrincante de la competencia había sido el estatuario italiano apellidado Rameghini, hoy desconocido para nosotros, con un proyecto que se ajustaba a la representación escogida por Alonso (Fig. 8). Los periódicos de la época no arrojan información sobre la contienda pero podemos suponer que ambos artistas habrían sido invitados por los organizadores. En este sentido, resulta viable considerar que Alonso habría sido convocado por su producción de temática religiosa exhibida en los Salones del Ateneo. Su terracota *Jesús en la columna* había recibido una 1° mención honrosa de 1° clase en 1894.³⁹ Esta pieza había sido la única escultura vendida en la subasta efectuada al cierre del certamen en la Casa Guerrico & Williams.⁴⁰ También, Alonso había participado en 1897 en la exposición de la Colmena Artística con una figura en yeso de San Sebastián.⁴¹ Algunos meses antes de su emplazamiento definitivo, el Cristo de Alonso fue exhibido en el patio del Colegio Lacordaire al cual pertenecía la agrupación que había costado su fundición en el taller de Fernando Pechhi.⁴²

³⁷ “El Cristo de los Andes”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 283, 5.III.1904. Cfr. Corsani, Patricia, “El Cristo Redentor entre argentinos y chilenos o la representación de la Paz perpetua entre los pueblos”, *Jornada del Departamento de Humanidades*, Bahía Blanca, Departamento de Historia del Arte. Universidad Nacional del Sur, 2005. En URL: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3471/1/Corsani%2C%20P.%20El%20cristo%20redentor.pdf>

³⁸ “La imagen de Cristo en los Andes. Proyectos presentados”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 116, 22.XII.1900, p. s./n.

³⁹ “Los Premios”, *El Tiempo*, 21.XI.1894.

⁴⁰ Este trabajo fue adquirido por 300 pesos por un comprador apellidado Carozzi quien se llevó también la pintura *Plegaria* de Carlos Ripamonte. Cfr. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos...*, op. cit., p. 368.

⁴¹ “Exposición de la colmena artística”, *La Nación*, 27.X.1897.

⁴² “El Cristo Redentor de los Andes. Busto del Coronel Suárez”, *Caras y Caretas*, 18.IV.1903, a. VI, n. 237, p. s./n.

La magnitud del encargo no había pasado desapercibido al público de Buenos Aires. Una comitiva chilena encabezada por Carlos Concha Subercaseaux, embajador en el país, y Jorge Montt Álvarez, Director General de la Armada, visitaron la estatua en compañía de Julio A. Roca, presidente argentino, en el Colegio Lacordaire.⁴³ La mención de Alonso asociado a la figura de Cristo fue corriente en los periódicos de la época. Sin embargo, la atención de los cronistas se enfocó en sus esculturas en terracota con reseñas alentadoras para su autor. En este punto, debemos suponer que la fortuna crítica alcanzada por esa producción habría persuadido a Schiaffino de incluir a Alonso en el envío a San Luis. La soltura del modelado y la novedad de los temas fueron los argumentos esgrimidos por los reporteros en comentarios como el aparecido en *Caras y Caretas* el 28 de junio de 1902:

(...) detienese admirado, extasiado, para contemplar a gusto las originales terracotas de este escultor joven de quien hemos tenido el honor y el placer de ocuparnos otras veces al hablar de su “Cristo de los Andes” y de su “Uña y carne” en que la intuición de un ingenio seguro y libre, dotado de nobles cualidades para exteriorizarse, se impone desde luego, seduciendo incomparablemente a cuantos desean ver en este arte de la escultura nacional, algo más que los monumentos rígidos, banales a fuerza de solemnidad, que hasta aquí constituyen sus casi únicas manifestaciones.

La palabra “humorismo” acude a los labios desde la primera ojeada a los trabajos de Alonso, humorismo sano, elocuente, de un espíritu que ve la vida con ojos tristes quizá hacia el fondo, pero iluminados por un relámpago de esa ironía encantadora que en medio de la timidez y de la ejemplar modestia de este artista, surge perfilando cuanto habla o esculpe.

Es que Alonso tiene talento, positivo talento, bordado de curiosos matices, de exquisitas adivinaciones, de inesperados efectos que seducen y encantan (...), cuyos rasgos imponentes como valor psicológico, equivalen al mérito técnico, a las dificultades vencidas para modelar (...).⁴⁴

⁴³ “El Cristo de los Andes”, *La Nación*, 29.V.1903.

⁴⁴ “Exposición de esculturas”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 195, 28.VI.1902, p. s./n.

Invitado al certamen de San Luis, Alonso prestó sus esculturas en terracota de tamaño mediano tituladas *Brujería*, *El miedo*, *La cocina de la bruja*, *La paz armada* y *La poda*.⁴⁵ Asimismo, Schiaffino incluyó los trabajos *Indio moribundo* y *El borracho* del mismo material y dimensiones similares que había adquirido en su exposición individual de 1902 para el Museo Nacional de Bellas Artes.⁴⁶ *La Poda* mostró la intimidad del aseo personal de un hombre sedente, el rostro oculto contra el pecho y la espalda encorvada en su intento por cortarse las uñas de un pie (Fig. 9). El toque de humor de esta imagen residió en su título puesto que equiparaba esta acción de tocador a la eliminación de las ramas y las hojas de los árboles para su desarrollo posterior con mayor vigor. Por su parte, *El borracho* retrató a un hombre despojado de toda vestimenta, dormido dentro de una cuba, abrazado a una suerte de mono, las piernas pendiendo del recipiente y la cabeza caída a un costado (Fig. 10). Esta escena representaba las consecuencias de la ingesta excesiva de bebidas alcohólicas que estimulaba a los individuos a perder el control de sus acciones y a concluir en situaciones lastimosamente ridículas. En tanto, *Indio moribundo* exhibió a un indio con taparrabos, vincha y collar inclinado con las manos en el suelo a causa del dolor provocado por la flecha atravesada en su espalda (Fig. 11). Esta escultura se diferenció del tono humorístico de las restantes al recuperar un componente social eliminado del imaginario argentino por la cultura letrada y las fuerzas militares en la década de 1870. Sin embargo, la flecha nos indica que Alonso situó a este personaje en un escenario autóctono donde la presencia del hombre blanco con sus armas de fuego no había sido la responsable de la aniquilación del indio.

Su participación en San Luis no impidió que Alonso se mostrase contrariado por la iniciativa oficial de exponer sus 2 esculturas del museo.⁴⁷ Su malestar habría respondido a los peligros del traslado a larga distancia de ambos trabajos a causa de la fragilidad de la terracota. El jurado del certamen recompensó a Alonso con una medalla de bronce gracias a la intervención de Zolnay y el respaldo de Guillaume de Groot. Este escultor belga (1839-1922) había ganado renombre con la ejecución del *Genio de las Artes* (1880) para la fachada del Museo de Arte Antiguo de Bruselas y del monumento a

⁴⁵ *Catalogue of exhibits. Department of Art. Revised edition, op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ "Exposición de esculturas", *Caras y Caretas*, a. V, n. 195, 28.VI.1902, p. s./n. Al respecto, *Indio moribundo* y *El borracho* se conservan en el MNBA con el inv. n. 6222 y 5997 respectivamente.

⁴⁷ Carta de Ernesto de la Cárcova a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 22.I.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

Charles Rogier (1897). El triunfo fue comunicado a Alonso por Schiaffino el 30 de octubre de 1904:

Sus esculturas de carácter humorístico han tenido aquí el más franco éxito, y he visto ponderar a los artistas el talento y el ingenio que usted derrocha en ellas. ¡Cuánto siento que usted no me haya escuchado, enviando “La Pueblada” y otras obras de ese carácter!

Como lo he expresado en mis correspondencias a “La Nación”, el Jurado Internacional de Escultura manifestó el sentimiento de que no hubiera un grupo específico para colocar en él sus terracotas, a fin de poderle dar un alto premio. Esa deficiencia del Reglamento lo ha perjudicado a usted pues impidió darle un Premio superior a la Medalla de Bronce (...).

La Medalla de Bronce se considera aquí y en Europa un Premio de valor, y lo que yo puedo decirle por mi experiencia personal, pues ese fue el Premio que obtuve en París en 1889, es que esa Recompensa tuvo la virtud de alentarme en la ruda lucha que venimos librando con nuestros detractores.⁴⁸

El interés de Schiaffino por coronar a Alonso respondió a la camaradería cultivada entre ellos durante su actuación en el jurado de varios concursos como el organizado por la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes el 19 de junio de 1902.⁴⁹ Asimismo, ambos artistas habían coincidido como expositores en los sucesivos certámenes anuales del Ateneo y otras exhibiciones colectivas como la del Salón de Freitas y Castillo de ese año. Schiaffino aspiraba a conseguir un premio de mayor jerarquía si atendemos a su lamento por la terquedad del escultor de negarse a despachar los trabajos sugeridos por él mismo en Buenos Aires. De hecho, se anticipó a cualquier reacción hostil de Alonso intentando convencerlo de la importancia de su recompensa a través del recuerdo de su propia experiencia en la Exposición Universal de París de 1889. Por su parte, los reparos del jurado a entregar una distinción de mayor

⁴⁸ Carta de Eduardo Schiaffino a Mateo Alonso. Saint Louis, 30.X.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁴⁹ “La distribución de premios”, *Caras y Caretas*, 21.VI.1902, a. V, n. 194, p. s./n. Asimismo, Alonso y Schiaffino participaron en el concurso del edificio Buenos Aires de La Plata de abril de 1903. Cfr. “La Exposición artística del “Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 246, 20.VI.1903, p. s./n.

envergadura habían sido causados por el carácter humorístico de Alonso que impedía su comparación con la producción escultórica presentada por los restantes concursantes.

Las noticias de la premiación de la sección argentina que circularon en Buenos Aires a fines de setiembre de 1904 despertaron un nuevo interés por los trabajos de Alonso.⁵⁰ Un testimonio de ello fue la exposición que abriría con su hermano Manuel en el Salón Freitas y Castillo desde el 19 de octubre de ese año.⁵¹ El segundo, formado también en Barcelona, presentó 37 pinturas de motivos campestres. En tanto, Alonso exhibió 17 esculturas en terracota que continuaron los temas de las anteriores. De esta manera, la ebriedad asomó en *Un brindis* que consistió en un varón parado con una copa en la mano y vestido con un frac y una flor o un pañuelo en la solapa (Fig. 12). O, en *Chop* que retrató a un hombre sentado, el mentón apoyado en el respaldo de una silla y un jarro de cerveza caído a sus pies (Fig. 13).⁵² Una última pieza por mencionar es *Tupungato* que se trató de una suerte de figura ancestral masculina, la mirada a lo alto, el pecho desnudo, un tocado con un ave en la cabeza, las manos aferradas a la roca que lo sostenía, una pierna en el suelo y la otra flexionada (Fig. 14). En suma, el año 1904 deparó también a Alonso el éxito comercial puesto que un cronista anunciaba la venta de un número significativo de sus obras a los pocos días de abierto el evento.⁵³

3. El éxito internacional de un pionero: Lucio Correa Morales

La Exposición de San Luis representó una oportunidad para ampliar las fronteras de difusión de la producción de Correa Morales puesto que su actuación se había limitado a la esfera local desde su retorno a Buenos Aires en 1883. En vísperas del certamen, su empresa de mayor envergadura había sido el monumento a Ignacio Pirovano inaugurado el 6 de julio de 1900 en los jardines del Hospital de Clínicas “José de San Martín” (Fig. 15-16).⁵⁴ Este médico argentino (1844-1895) había colaborado en la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y había asumido como profesor de la cátedra de medicina operatoria de la Facultad de Medicina en 1879. Este homenaje había sido promovido el 3 de julio de 1895 por una comisión formada por los miembros de la

⁵⁰ “Los artistas argentinos”, *El Tiempo*, 29.IX.1904.

⁵¹ “Los Alonso”, *El Diario*, 19.X.1904.

⁵² “Salón Castillo. Los hermanos Alonso”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 317, 29.X.1904, p. s./n.

⁵³ Solsona, Justo, “Dos artistas argentinos. Mateo y Manuel Alonso”, *op. cit.*

⁵⁴ “Inauguración del monumento a Pirovano”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 94, 21.VII.1900, p. s./n. e “Inauguración de la estatua a Pirovano”, *La Ilustración Sud Americana*, a. VIII, n. 182, 31.VII.1900, p. 210.

Sociedad Médica y otras personalidades como Schiaffino quien habría auspiciado la designación de Correa Morales.⁵⁵ Esta obra había consistido en un pedestal coronado con la figura en bronce de Pirovano de pie, vestido en traje de calle y con un bisturí en su mano derecha. En tanto, 2 bajorrelieves del mismo metal habían decorado su frente y su cara posterior. Este último mostraba a Pirovano introduciendo un escalpelo en el cuello de su hija para evitar que se asfixiase por la falta de oxígeno causada por la difteria.⁵⁶ Por su parte, la imagen colocada en la cara principal representaba la primera gastrostomía practicada por Pirovano en Buenos Aires en 1877 (Fig. 17).⁵⁷ El galeno había sido retratado insertando su bisturí en el paciente y vestido con un delantal y una camisa arremangada según el método antiséptico de Joseph Lister divulgado en Inglaterra en 1867. Esta escena se completaba con las figuras del anestesista Leonardo González Garaño en la cabecera de la camilla, el enfermero Ricardo Wagner con una jofaina y varios alumnos de particular observando la operación.

Correa Morales presentó en San Luis su escultura en yeso de tamaño natural titulada *Abel* (c. 1902) perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes (Fig. 18).⁵⁸ La compra de este trabajo había acontecido después de su participación en la exposición colectiva inaugurada el 8 de mayo de 1903 por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes para conmemorar sus 25 años de existencia.⁵⁹ El jurado de la muestra había distinguido a *Abel* con un premio auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública.⁶⁰ Esta figura yacente recordaba al personaje bíblico de nombre homónimo que había sido asesinado por su hermano Caín en un arrebato de celos por la preferencia de Dios sobre sus acciones. Este varón había sido concebido desnudo, la boca entreabierta, los ojos cerrados, la cabeza caída a un costado, las mejillas algo hundidas, una pierna encima de la otra, un brazo flexionado y el otro en relajación. Sin embargo, la ausencia de gestos dramáticos capaces de rememorar la muerte violenta de Abel había sido criticada por un cronista:

⁵⁵ Cantón, Eliseo, *La Facultad de Medicina y sus escuelas*, Buenos Aires, t. VIII, 1921, pp. 397-406.

⁵⁶ La demolición de algunos pabellones del Hospital de Clínicas “José de San Martín” el 7 de febrero de 1975 obligó a sus autoridades a trasladar este monumento. Actualmente, la figura de Pirovano y el bajorrelieve de la primera gastrostomía se encuentran de manera separada en la plaza Houssay. Desconocemos el paradero del otro bajorrelieve.

⁵⁷ Vaccarezza, Oscar, *Ignacio Pirovano cirujano del 80*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, pp. 191-198 y Gallardo, Juan Luis, *Mi bisabuelo Pirovano*, Buenos Aires, Fundación Pirovano, 1985, pp. 191-196.

⁵⁸ *Catalogue of exhibits. Department of Art. Revised edition, op. cit.*, p. 93.

⁵⁹ “La exposición de bellas artes”, *Caras y Caretas*, a.VI, n. 241, 16.V.1903, p. s./n.

⁶⁰ “Exposición del Estímulo de Bellas Artes. Premiados”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 245, 13.VI.1903, p. s./n.

(...) sin hacer olvidar el de Dupré, es de una admirable corrección de modelado. Empero la preocupación del escultor parece no haber ido más allá, con el fin de caracterizar, de “individualizar” su obra. En efecto, ese hombre caído puede ser Abel o el hermano de Adrasto, o cualquier otro personaje bíblico o mitológico asesinado en paños menores. No hay señales de muerte violenta; ni veo cerca, abandonada, el arma primitiva del homicida prehistórico, una rama arrancada de un árbol, o unos trozos de piedras recogidos en el cauce del río cercano, como medios reveladores del drama oscuro y siniestro.⁶¹

Frente al *Abel* de Correa Morales, este reportero había recordado la escultura en yeso de título homónimo de Giovanni Dupré (Fig. 19). Este realizador italiano (1817-1882) había debutado profesionalmente en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de Florencia de 1842 con ese mismo trabajo. Su pericia para retratar el patetismo de Abel había admirado a la opinión pública pero había convencido a sus detractores de que esta obra había sido modelada sobre el cuerpo de un ayudante de su taller. Las repercusiones del supuesto engaño y las nuevas sospechas sobre su concepción surgidas en la Exposición Universal de París de 1855 habían otorgado a *Abel* una fama inusitada que lo convertiría en cabeza de serie de las esculturas referida a este tema.⁶² No obstante, el agregado de cierta carga de sensualidad tomada de *Mujer mordida por una serpiente* de Auguste Clésinger había permitido a Pasquale Miglioretti (1822-1881) destacarse con su *Abel moribundo* (1850) en el certamen francés (Fig. 20).⁶³ Por su parte, la *Muerte de Abel* (1865) de Vincent Feugère des Forts (1825-1889) había presentado una mayor postración del cuerpo en reposo y un aspecto más juvenil de su protagonista apenas cubierto por un girón de piel entre sus piernas (Fig. 21). Este modelo compositivo había constituido también un paradigma de la pintura europea de fines de esa centuria si atendemos al Abel de *El primer duelo* (1888) de William Bouguereau (1825-1905) donde fueron incorporadas las figuras de Adán y Eva (Fig.

⁶¹ Vangioni, Virgilio, “Formas y colores. En la exposición de bellas artes”, *La Nación*, 22.V.1903.

⁶² Exposition Universelle de 1855, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-arts le 15 mai 1855*, París, 1855, p. 613. Sobre la vida de Giovanni Dupré, véase Peruzzi, E. M., *Thoughts on art and autobiographical memoirs of Giovanni Dupré translated from the Italian*, Boston, 1886.

⁶³ Exposition Universelle de 1855, *Explication des ouvrages de peinture...*, op. cit., p. 602.

22).⁶⁴ La ausencia de elementos violentos reclamada a la escultura de Correa Morales estuvo presente en esta escena sin marcas temporales donde la única referencia dramática estaba dada por la mancha de sangre emergiendo detrás del brazo de ese joven.⁶⁵

Correa Morales obtuvo un resultado exitoso en San Luis con la conquista de una medalla de plata. La aspiración inicial de Schiaffino había sido conseguirle un galardón de oro. Según la evaluación del jurado, esta escultura no mereció otra distinción porque uno de sus brazos no guardaba la misma fuerza expresiva que el resto de la composición. En este sentido, Schiaffino comunicó el veredicto a Correa Morales el 30 de octubre de 1904:

¡Cuánto he sentido que usted no haya enviado su grupo “La familia indígena”, composición y asunto que le hubiera valido a usted un éxito grande ante el Jurado Internacional!

Su “Abel muerto” obtuvo en la votación una Medalla de Plata.

Aunque aquí se considera que éste es un alto Premio, yo reclamé para usted una Medalla de Oro, con el propósito de que hubiera diferencia con el premio obtenido por Arturo Dresco (...); se me contestó (...) que tal había sido la intención de algunos miembros del Jurado pero que no fue posible uniformar opiniones para ese Premio a causa del modelado de un brazo, que se consideró inferior a todo el resto del cuerpo reputado muy fuerte, en el sentido del mérito.⁶⁶

El lamento de Schiaffino por no contar con *La familia indígena* habría respondido a la preeminencia de la figura del indio en las esculturas que ornamentaban los espacios de recreo de la Exposición. Los edificios de las distintas secciones y el predio ocupado en el Parque Forestal habían sido embellecidos con un millar de obras de tamaño monumental ejecutadas por un grupo de escultores dirigido por Karl Bitter.⁶⁷ La personificación de San Luis, el descubrimiento de la región, sus moradores indígenas y

⁶⁴ Esta pintura se conserva en el MNBA con el inv. n. 2770.

⁶⁵ Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte...*, op. cit., pp. 30-34.

⁶⁶ Carta de Eduardo Schiaffino a Lucio Correa Morales. Saint Louis, 30.X.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁶⁷ “La exposición Universal de San Luis. Estatuas para el decorado”, *Caras y Cartas*, a. VII, n. 277, 23.I.1904, p. s./n. y “La exposición Universal de San Luis. Algunas construcciones importantes”, *Caras y Cartas*, a VII, n. 277, 23.I.1904, p. s./n.

la figura del cowboy habían sido los temas elegidos para ilustrar la lucha de los pioneros ingleses en su afán por conquistar ese territorio. Un ejemplo de esta estatuaria fue *Indio sioux en la danza del búfalo* (1902) de H. H. Borglum que retrató a un curandero cubierto con la piel de ese animal a punto de saltar en una danza para implorar a los espíritus tribales el retorno de las bestias a la pradera (Fig. 23).⁶⁸ Enfrentado a estas imágenes, Schiaffino asumió que *La familia indígena* de Correa Morales habría resultado la opción más adecuada para lograr una medalla de oro dada la coincidencia de su tema con los motivos indígenas de los restantes trabajos del certamen. Este grupo escultórico no habría sido más que *La cautiva* puesto que era el único ejecutado por Correa Morales en esos años que se ajustaba a la representación de una familia indígena. De hecho, la presunción de Schiaffino no pareció herrada si consideramos que la figura del indio atrajo la curiosidad de los visitantes con la reconstrucción de un campamento y el espectáculo del combate de distintas etnias.⁶⁹ De igual manera, *La cautiva* hubiese merecido el reconocimiento del jurado si consideramos que *La edad de piedra en América* (1887) de John J. Boyle había sido presentada en el pabellón de bellas artes con posterioridad a su adquisición por la Asociación de Arte del Parque Fairmount (Fig. 24). La escultura de Boyle consistía en una mujer india de pie mirando el horizonte, un hacha en su mano derecha, un niño sostenido con su izquierda, otro algo mayor resguardado entre sus piernas y una cabeza de oso asomando del terreno que pisaban.

Asimismo, Schiaffino se preocupó de conseguir un galardón que estableciese una diferencia entre la trayectoria de Correa Morales y la carrera de Arturo Dresco quien acababa de concluir su beca de estudios en Europa. En esta ocasión, Zolnay se había valido del apoyo de su coterráneo Daniel French (1850-1931) quien gozaba de gran prestigio por sus monumentos a Lewis Cass (1889) y Thomas Starr King (1891). El primero había sido un militar (1782-1866) a cargo de la expedición a los Grandes Lagos del norte del país en 1820 y el segundo (1824-1864) había sido un político influyente durante la Guerra de Secesión. Por su parte, French había sido convocado por los organizadores del certamen para decorar el frente del pabellón de bellas artes con la figura alegórica de la escultura y los alrededores del edificio de la educación con la

⁶⁸ Clark, Carol, "Indians on the Mantel and in the Park", en Tolles, Thayer y Thomas Brent Smith, *The American West in Bronze, 1850-1925*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 24-55 y Swensen, James R., "The Frontier in Paris: Artists from the American West in the French Capital, 1890-1900", *Transatlantica*, n. 2, 2017. En URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/10747>

⁶⁹ "Indian Congress" y "The Pike", en *Louisiana Purchase Exposition*, Saint Louis, 1904, pp. 57-61.

estatua de Napoleón. Su colaboración resultó un acierto de Zolnay puesto que su reputación habría servido para favorecer a Correa Morales cuyo desnudo masculino no presentaba sorpresas compositivas. Asimismo, la premiación internacional de *Abel* permitió a Schiaffino confirmar su calidad artística para dar un nuevo impulso a su reclamo de fundirlo en bronce con el auxilio económico del Ministerio de Instrucción Pública.⁷⁰

4. Un protagonista novel de la escultura argentina: Arturo Dresco

El tercer invitado de Schiaffino a San Luis fue Arturo Dresco (1875-1961) quien se encontraba en Florencia concluyendo la beca de formación artística otorgada 4 años atrás por el gobierno argentino. El escultor había ganado el Gran Premio Europa disputado por los jóvenes nacidos en el país en el primer concurso de selección de becarios de la Comisión Nacional de Bellas Artes organizado en setiembre de 1899.⁷¹ La etapa de eliminación de esa competencia había consistido en la realización de un dibujo en claroscuro, un bajorrelieve de un desnudo masculino y una serie de exámenes de anatomía y perspectiva.⁷² Superadas estas pruebas, la siguiente fase había previsto la elaboración de un bajorrelieve en yeso de una figura humana referida al tema de la fragua del herrero de tamaño casi natural.⁷³ Su triunfo había significado la partida de Buenos Aires en el primer bimestre de 1900 para formarse con la guía de Augusto Passaglia cuyo prestigio se había acrecentado después del paso de Francisco Cafferata y Correa Morales por su taller.⁷⁴ Desde 1887, Passaglia había decorado la Catedral de Santa María dei Fiore con la estatua de la Virgen y el niño en la galería del remate central y las imágenes de la Gloria de María en la portada mayor y del Padre Eterno en el tímpano. Asimismo, ejecutó las puertas en bronce del lateral izquierdo (1893) y principal (1903) del templo que proseguían el modelo de la ideada por Lorenzo Ghiberti

⁷⁰ *Abel* fue fundido en bronce en el taller de Alejo Joris por 1000 pesos. Su traspaso al metal no se encontraba concluido a inicios de 1907. Actualmente, la obra pertenece al MNBA con el inv. n. 3192. Cfr. Carta de Eduardo Schiaffino al Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Saint Louis, 9.VIII.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino y Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Piñero. Buenos Aires, 23.IV.1907. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3333.

⁷¹ La Comisión Nacional de Bellas Artes fue creada por un decreto nacional del 16 de julio de 1897. Cfr. Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, *Memoria presentada al Congreso Nacional de 1897 por el Dr. Luis Belaustegui*, Buenos Aires, t. II, 1897, pp. 105-107.

⁷² “El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 60, 25.XI.1899, p. s./n. y “Comisión Nacional de Bellas Artes. Concursos de 1899”, *La Nación*, 26.XI.1899.

⁷³ “Pensiones artísticas”, *El Tiempo*, 18.XI.1899.

⁷⁴ Carta de Arturo Dresco a Eduardo Schiaffino. Florencia 14.VII.1900. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

(1378-1455) para el Baptisterio florentino. Estos trabajos habían confirmado su renombre si consideramos que la concreción de uno significó la contratación del siguiente y su posicionamiento como un autor de valía para este tipo de comisiones en un país marcado por el poder religioso papal.

Según el reglamento de los becarios, Dresco debía asistir a diario a clases de dibujo y modelo vivo y frecuentar cada semana los cursos de anatomía, arqueología, arquitectura, historia del arte y estética, ornamentación y perspectiva de alguna institución de su elección. Al frente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Schiaffino había exigido la entrega anual de trabajos de invención personal y la ejecución final de una copia en mármol de un bajorrelieve inspirado en los lineamientos clásicos de Donatello (1386-1466) o Claude Michel (1738-1814). En paralelo, el reglamento establecía la posibilidad de realizar viajes de corta duración a los centros culturales europeos para intercambiar experiencias con artistas de diferentes nacionalidades. En medio de estas obligaciones, el silencio epistolar de Dresco en el segundo semestre de 1900 había sido regañado por Schiaffino con cierta severidad:

En fecha 22 de noviembre Ud. comunica a la Comisión su regreso a Florencia sin decir si había cambiado o no de domicilio (...). La Comisión espera de Ud. que sea más cuidadoso en lo sucesivo a fin de que este incidente no se repita.

(...)

La Comisión recibió a su tiempo diez dibujos de academias ejecutados desde el 28 de abril al 25 de junio, este último de proporciones naturales, pero ninguna fotografía de sus academias modeladas como lo exige el reglamento.

Sus dibujos revelan excelente aplicación en la rebusca del carácter individual y un satisfactorio progreso respecto de sus dibujos ejecutados en el concurso. Persevere en el estudio y aproveche la hermosa oportunidad que le brinda la solicitud de nuestro gobierno, sus jóvenes años y las disposiciones naturales de que está Ud. dotado.⁷⁵

⁷⁵ Carta de Eduardo Schiaffino a Arturo Dresco. Buenos Aires, 14.I.1901. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

Los dibujos referidos en la carta pertenecían al envío semestral de este tipo de material requerido por Schiaffino para comprobar los progresos artísticos de los estudiantes. Su regaño había sido una respuesta exagerada para encaminar a Dresco en el cumplimiento de sus deberes puesto que estos trabajos presagiaban a un joven promisorio dispuesto a impulsar la labor escultórica de sus antecesores. Asimismo, su reacción habría evidenciado su sorpresa frente a la radicación de Dresco en Florencia cuando el centro del arte moderno se había trasladado a París donde resaltaban escultores como Auguste Rodin (1840-1917). El papel de cuna del Renacimiento conservado por esa ciudad italiana en la imaginación de los viajeros finiseculares había convencido a Dresco de retornar al mismo destino donde había dado sus primeros pasos artísticos en 1892. El artista se había formado a lo largo de 5 años en la Scuola Professionale delle Arti Decorative Industriali con el auxilio familiar y una beca otorgaba por la institución.⁷⁶ Su decisión de privilegiar a Italia había significado sumergirse en un escenario que comenzaba a abandonar su conservadurismo con la fundación de algunos institutos de bellas artes arancelados abiertos a los jóvenes de todas las nacionalidades.⁷⁷ Asimismo, la vuelta representó su vinculación con la colonia de latinoamericanos establecida en Roma que congregaba a artistas como Pío Collivadino y aspirantes a escritores como José Oliverio Gironde.⁷⁸ Por su parte, la promoción del patrimonio cultural de Florencia para reactivar su economía mediante el turismo había incluido la celebración en 1898 de los centenarios del astrónomo Paolo Toscanelli (1397-1482) y del cosmógrafo Américo Vespucio (1454-1512). La puesta en valor de la urbe había sido reforzada en 1899 con la creación de la Società Italiana per l'Arte pubblica destinada a fomentar la integración del mobiliario urbano con el entorno histórico florentino.⁷⁹

⁷⁶ Carta de Pietro Torrigiani a Arturo Dresco. Florencia, 22.VII.1892; Carta de Pietro Torrigiani a Arturo Dresco. Florencia, 29.VII.1893 y Carta de Arturo Dresco al Congreso de la Nación. s./f. En Expediente N° 266 del 31 de agosto de 1896. ACDN.

⁷⁷ Reyero, Carlos, "Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma", en Sazatornil Ruiz, Luis y Frédéric Jiménez (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 129-144.

⁷⁸ Pío Collivadino, el mejicano Juan Cordero y el uruguayo Carlos Federico Sáez se encontraban en Roma a fines del siglo XIX. A inicios del siguiente, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Alberto María Rossi y Juan Manuel Ferrari se instalaron en esa ciudad. Cfr. Murace, Giulia, "Network artísticos internacionales en la Roma de fines del Ottocento. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos", en Valle, Arthur et al. (orgs.), *Oitocentos. O ateliê do Artista*, Río de Janeiro, CEFET/RJ, t. IV, 2017, pp. 99-109.

⁷⁹ Pellegrino, Anna, *La città più artigiana d'Italia...*, op. cit., pp. 59-66.

El motivo del silencio epistolar de Dresco había sido su partida a París para visitar la Exposición Universal abierta del 12 de abril al 12 de noviembre de 1900.⁸⁰ Contiguo al predio del certamen, Rodin había organizado una muestra retrospectiva en el pabellón levantado en la plaza del Alma con el apoyo económico de algunos hombres de negocios.⁸¹ La reputación de Rodin había crecido desde el encargo oficial de *La puerta del infierno* hecho en 1880 para la entrada del Museo de Artes Decorativas que se construiría en la capital francesa. Durante las décadas siguientes, este artista había entablado una batalla expresiva contra las tendencias escultóricas más conservadoras armado con los recursos técnicos de la disciplina y una estética de perfiles vibrantes y sombras profusas. Por su parte, su desafío a los cánones de representación tradicional le había valido su contratación en Buenos Aires en 1895 para realizar la estatua de Domingo F. Sarmiento que sería la primera de su autoría levantada en el territorio americano.⁸² De esta manera, Dresco no había desconocido la importancia de Rodin en el escenario escultórico europeo pero los lineamientos académicos aprendidos durante su primera estancia en Florencia acabarían primando sobre su producción al concluir su beca.⁸³

El envío a San Luis de los trabajos cuyos autores se encontraban radicados en el extranjero fue ultimado por Schiaffino durante su periplo por Europa a mediados de noviembre de 1903.⁸⁴ Antes de su partida de Buenos Aires, este funcionario había escrito a Dresco para invitarlo a participar en la sección argentina de bellas artes:

He tenido verdadero placer al ver sus últimas obras, y me complazco en felicitarlo cordialmente por sus progresos; la estatua de mujer acostada de espalda que hemos titulado “Resignación” a falta de otro nombre me ha satisfecho completamente; hay profundo sentimiento, distinción y pleno dominio de la forma. Su hermano no me ha sabido decir ni [su] precio, ni sus intenciones al efecto; yo desearía conservar

⁸⁰ Carta de Arturo Dresco a Eduardo Schiaffino. Florencia, 22.XI.1900. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁸¹ Musée National du Luxembourg, *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, París, éditions RMN, 2001.

⁸² Barbieri, Sergio, *El monumento a Sarmiento realizado por Rodin, Misceláneas N° 103*, Córdoba, Academia Nacional de Ciencias, 2004.

⁸³ Baldasarre, María Isabel, “Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin”, *Nuevo Mundo. Nuevos Mundos*, París, 2017. En URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70720>

⁸⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Halsey C. Ives. Buenos Aires, 12.XI.1903. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3326.

esta obra en el Museo, pues la honra mucho, y quizás no sea para usted de fácil colocación por la austeridad del asunto.

¿Cuánto costaría la fundición? Podríamos fundirla para que figure en bronce [en] Saint Louis, ¿no le parece?

Su otra figura sollozante que bautizamos “La Pena” es muy interesante pero menos original. La cabeza de estudio es preciosa y ha pasado al museo (...). Elegí su “Cabeza de viejo”, estableciendo que se reservara de la suma donada por el doctor Leloir, el importe de la fundición (...), el resto le será entregado a usted por su señor hermano.

“Cristo en la cruz”, sería una obra excelente si el gesto de la pierna no contrariara tanto la tradición unánime de los maestros de todo tiempo.

Es [una] lástima [por]que está llena de buenas cosas.⁸⁵

Las esculturas mencionadas por Schiaffino en esta carta habían sido mostradas en la exposición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de 1903 con motivo de sus 25 años de existencia.⁸⁶ Las palabras de aliento de este funcionario convencieron a Dresco de participar en San Luis con 2 cabezas infantiles en mármol, un busto del mismo material llamado *Renunciación* y los trabajos en yeso titulados *Resignación* y *El dolor*.⁸⁷ Asimismo, Schiaffino sumó al envío la *Cabeza de viejo* (c. 1902) en terracota adquirida en esa misma exhibición por Federico Rufino Leloir (1859-1906) para el Museo Nacional de Bellas Artes (Fig. 25).⁸⁸ *Renunciación* era un busto de mujer en actitud pensativa, vestida con un atuendo de mangas sopladas, la cabeza inclinada hacia abajo, el cabello en un rodete, una mano apoyada en el pecho y un brazo extendido a un costado (Fig. 26). Este trabajo estableció un contraste de texturas generado por la superficie pulida de la figura femenina con el bloque de mármol rugoso de su base. Por su parte, la documentación consultada no arrojó fotografías de *La Resignación* pero su descripción resulta similar a *La Pena*. En tanto, *La Pena* mostraba una joven vuelta sobre sí misma en el suelo, el cuerpo enflaquecido, la cadera rehundida, las piernas delgadas, las manos ocultando el rostro y la cabellera extendida hacia adelante (Fig.

⁸⁵ Carta de Eduardo Schiaffino a Arturo Dresco. Buenos Aires, 15.VI.1903. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁸⁶ “Exposición internacional de bellas artes”, *El Diario*, 9.V.1903.

⁸⁷ *Catalogue of exhibits. Department of Art. Revised edition, op. cit.*, p. 94.

⁸⁸ *Cabeza de viejo* se conserva en el MNBA con el inv. n. 5996.

27).⁸⁹ Esta escultura se inscribía en una suerte de genealogía de mujeres sumidas en la vergüenza cuyos orígenes se remontaban a *La Danaide* (1889) de Rodin, *Niña llorando* (1894) de Paul-Albert Bartholomé y *Eva* (1895) de Ernest Dagonet (Fig. 28-30). La desnudez de su cuerpo y la blancura del mármol invitaron a *La Pena* a oscilar entre los límites de la virginidad y el arrepentimiento en coincidencia con la fascinación masculina finisecular por las imágenes que combinaban la fragilidad y la ternura con la lujuria y la prostitución. De esta manera, la idealización de las niñas había empujado a los varones a creer que la desfloración o la violación de una muchacha virginal suponían la curación de las enfermedades venéreas. El culto a la inocencia y la atracción morbosa por la infancia habían constituido el reservorio de las fantasías de muchos hombres atormentados por la aparición de una nueva configuración de mujer que abandonaba la esfera del hogar para equiparse a sus compañeros en el ámbito laboral.⁹⁰

La Exposición de San Luis movilizó a los sectores populares de Estados Unidos inquietos por asistir a un evento donde el mundo era ofrecido como un escenario de entretenimiento y de ocio. Este público heterogéneo, no siempre habituado al contacto con los salones de bellas artes, perturbó el buen humor de Schiaffino al hacer peligrar la integridad de las esculturas de la sección argentina.⁹¹ El espectáculo desastroso de los visitantes en el Jardín Internacional fue denunciado por este funcionario en *El Diario* del 5 de febrero de 1904 así:

Desde que se abrió el Palacio de escultura ha sido una lidia con la curiosidad torpe de los visitantes, que se aseguran a palos de la solidez de los bronce y de la fragilidad de los yesos; los hombres y las mujeres con sus bastones y sombrillas eligen los puntos más delicados para hacer su experimento; una mano de la “Resignación”, de Dresco, ha debido ser compuesta más de veinte veces, y otras tantas los ropajes de “Las Pecadoras”, de Yrurtia.

Un grupo de tamaño natural, en la sección de Bélgica, perdió una pierna, pues un visitante quiso colgarse de ella y la arrancó de cuajo.

⁸⁹ *La Pena* fue ejecutada en mármol a su regreso de San Luis con fondos del Estado. El trabajo se concretó por la suma de 1500 pesos en 1906. Actualmente, se conserva en el MNBA con el inv. n. 3657. Cfr. Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Piñero. Buenos Aires, 23.IV.1907. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3333.

⁹⁰ Bornay, Erika, “El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la ‘femme fatale’”, en *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 142 y sgtes. Cfr. también Litvak, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pp.141-147.

⁹¹ “La exposición de San Luis. Reminiscencias”, *La Nación*, 6.II.1905.

No cabe atribuir esta conducta sino a la ignorancia crasa de un gran número de visitantes que las granjas y fabricas americanas vuelcan sobre la exposición; estas personas (...) con ese afán verboso que distingue al americano, no pudiendo decir nada respecto de las obras expuestas, ni mirar callados, quieren determinar al menos la materia de las estatuas, dicen: “¡Esto es bronce!” y lo subrayan con bastonazo. Era yeso, y se desmorona.⁹²

El conjunto de trabajos de Dresco fue galardonado con una medalla de oro. En este caso, Zolnay contó con el apoyo de Hermon MacNeil (1866-1947) quien se había formado en la Academia Americana de Roma en 1899 y la École Nationale des Beaux-arts de París en 1900. Asimismo, el interés por la producción de Dresco impulsó a Zolnay a gestionar la reproducción de *Renunciación* en la guía oficial ilustrada del pabellón de bellas artes como única escultura de la sección argentina escogida para figurar en sus páginas.⁹³ Por su parte, Schiaffino comunicó el veredicto al escultor subrayando la importancia de obtener el premio cuando ya contaba con la experiencia suficiente para reconocerlo como un estímulo personal a su producción futura:

Reciba usted mis sinceras felicitaciones por la medalla de oro que le ha discernido el Jurado (...).

Cuando supe que Yrurtia y usted iban a ser premiados con medalla de oro, los consideré a ambos bien retribuidos y me ocupé de conseguir, para uno de ustedes un Gran Premio, en bien de la escuela argentina. Sabía por Zolnay que dentro del jurado ustedes dos tenían más o menos el mismo número de partidarios, pero Yrurtia tuvo sobre usted la ventaja de la excelente impresión producida por su grupo “Pecadoras” en el Salón de París de 1903, y los artículos de Mauclair y Morice que comuniqué al jurado inclinaron la balanza a su favor. Celebro por la Escuela Argentina de Escultura que haya en ella un Gran Premio, pero lo felicito especialmente a usted por no haberlo tenido tan joven, a fin de que usted tenga por delante algún objetivo

⁹² Schiaffino, Eduardo, “La Argentina en Saint Louis”, *El Diario*, 5.II.1905.

⁹³ “Artistas argentinos en San Luis”, *La Nación*, 30.IX.1904. Cfr. The Louisiana Purchase Exposition Company for the Official Catalogue Company, *Illustrations of selected Works in the various national sections of the Department of Art with complete list of awards by the International Jury*, 1904, p. 381.

más, que sirva para adelantarle en su trabajo. Considero triste para un artista como usted el no tener a su edad ya nada que esperar en materia de recompensas honoríficas.⁹⁴

La ambición por consagrar a los artistas de la sección a su cargo como protagonistas de las bellas artes de Argentina empujó a Schiaffino a intervenir en las negociaciones de premiación. En este sentido, la advertencia de un empate entre Dresco e Yrurtia decidió a Schiaffino a inclinar la voluntad del jurado a favor del segundo mediante la difusión de las crónicas referidas a su participación en el Salón de la Société des Artistes Français de 1903. En vísperas de la premiación, la Municipalidad de Buenos Aires había aprobado el boceto de la fuente encargada a Dresco alrededor de julio de 1904 que sería emplazada finalmente en la plaza de Retiro (Fig. 31). El artista había proyectado un recipiente semicircular de piedra gris adosado a un muro decorado con motivos florales y rematado por un grupo escultórico de 5 niños jugando con los chorros de agua (Fig. 32).⁹⁵ Asimismo, su *Cristo crucificado* fue adquirido por ese organismo el 23 de mayo de 1905 para reemplazar la imagen religiosa de la capilla del Cementerio del Oeste que no se adecuaba a la importancia del recinto (Fig. 33).⁹⁶ Este trabajo de tamaño natural había sido fundido en bronce en Pistoia a inicios de 1901 con el objetivo de participar en la Exposición Internacional de Arte de Venecia abierta el 22 de abril de ese año.⁹⁷ Sin embargo, las demoras en torno a esta empresa habían impedido que Dresco contase con el tiempo suficiente para tramitar su admisión en esa competencia. Su presentación en la exposición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de 1903 había conllevado la observación de los periodistas sobre la colocación de los pies de Cristo de modo separado sobre el supedáneo.⁹⁸ Su figura había sido representada con el cuerpo recto, los brazos extendidos perpendicularmente, las piernas en paralelo y los pies clavados de manera independiente uno del otro. Esta iconografía había sido definida por Francisco Pacheco (1564-1644) en *El Arte de la Pintura* (1641) con gran

⁹⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Arturo Dresco. Saint Louis, 30.X.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

⁹⁵ “La fuente de Dresco”, *La Nación*, 23.VIII.1904. La fuente fue inaugurada con 4 niños. Posteriormente, esta pieza decorativa fue obsequiada al gobierno de Chile en 1910 con motivo del centenario de la Independencia de ese país.

⁹⁶ “Cristo de Arturo Dresco”, *La Nación*, 12.IV.1905 y *Ordenanzas y Resoluciones sancionadas por el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires*, a. XIV, 1905, p. 33.

⁹⁷ Carta de Arturo Dresco a Eduardo Schiaffino. Florencia, 20.II.1901. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino. Cfr. “Artistas Argentinos en Roma”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 201, 9.VIII.1902, p. s./n.

⁹⁸ Vangioni, Virgilio, “Formas y colores. En la exposición de bellas artes”, *La Nación*, 22.V.1903.

éxito de difusión entre los pintores sevillanos como Diego Velázquez (1599-1660) y Alonso Cano (1601-1667). De esta manera, el premio obtenido en San Luis resultó determinante para Dresco puesto que dio un nuevo impulso a sus trabajos pendientes y a la voluntad municipal para comprar una nueva escultura de su autoría.

5. Los ecos del Salón de la Société des Artistes Français: Rogelio Yrurtia

Rogelio Yrurtia (1879-1950) fue otro de los escultores escogidos por Schiaffino. Su participación coincidió con el último año de su estadía en Europa como becario del gobierno argentino gracias a la prórroga gestionada por Schiaffino como presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. El beneficio le había sido otorgado al concluir el Segundo Primer Premio ganado en 1899 en el concurso auspiciado por esa entidad.⁹⁹ Este artista había ingresado a la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1898 y había proseguido su formación en el taller de Correa Morales a comienzos del año siguiente.¹⁰⁰ Su elección de radicarse en París había representado un giro innovador al ampliar el horizonte de expectativas respecto de Italia que había marcado la producción de Cafferata y Correa Morales. A fines del siglo XIX, París suponía una manera moderna de entender la creación plástica mientras que Roma simbolizaba el estudio sistemático del arte del pasado y la concepción de una producción contemporánea como continuidad histórica de esa tradición. Además, el tallado del mármol era considerado en ciudades como Florencia la más noble expresión de la cultura permitiendo a los jóvenes ampliar sus aspiraciones en relación al perfeccionamiento de ese oficio. Por su parte, la inexistencia de instituciones oficiales extranjeras en París que diesen acogida a los pensionados de sus propios países como ocurría en Roma con las Academias Española y Francesa había desalentado el interés por la primera.¹⁰¹

La estadía de Yrurtia en Roma como primer destino de aprendizaje constituyó una prueba de su interés por ahondar en los preceptos estéticos de quienes eran los maestros de la estatuaría renacentista. De igual modo, la importancia de los modelos clásicos y del viaje de estudios a Italia había permanecido vigente a inicios de la centuria en los institutos de París a través de sus profesores formados en la Academia Francesa de

⁹⁹ “Pensiones artísticas”, *El Tiempo*, 18.XI.1899, p.1 c.5.

¹⁰⁰ Rinaldini, Julio, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 10-12.

¹⁰¹ Soto Cano, María, “La Academia de España en Roma y la renovación escultórica española (1873-1900)”, *op. cit.*

Roma.¹⁰² Asimismo, la radicación de Yrurtia en esa ciudad había respondido a la presencia de una colonia de artistas latinoamericanos a la cual se sumaría Dresco.¹⁰³ Sin embargo, el carácter conservador advertido por Yrurtia en el ámbito artístico romano había determinado su traslado a París en junio de 1900:

Yo no creo que actualmente pueda sacarse gran provecho, pues son poco lisonjeros los medios de estudio que pueden aquí proporcionar, empezando por sus academias que a decir verdad dejan mucho que desear.

Y considerando después muchos otros motivos que me desalentaron totalmente pude palpar lo enfermo de su ambiente en su última exposición, teniendo entonces presente estas impresiones, y el concepto humilde que goza en Roma el resto de las ciudades de Italia para estudios artísticos, que me vi forzosamente obligado a dirigirme a París, en busca de mejor campo para mis estudios.

Aquí, entre otras cosas, pude apreciar a mi llegada en uno de los salones anuales recién inaugurados, el movimiento artístico, que a mi modo de considerar, no admite siquiera comparaciones con el de Italia.

Más tarde aun, llegué a reconocer lo acertado de mi paso en la Exposición Universal, en donde pude comparar de cerca y con calma, una escuela al lado de la otra.¹⁰⁴

Yrurtia había decidido cumplir sus obligaciones de becario combinando las sesiones de dibujo de la academia de Filippo Colarossi, las clases de escultura de la Académie Julian y las lecciones de anatomía y de perspectiva tomadas como alumno libre en la École Nationale de Beaux-arts.¹⁰⁵ Las instituciones de Colarossi y Rodolphe Julian se habían ajustado a los currículos y compartido los profesores de la entidad estatal puesto que habían surgido para capacitar a los jóvenes interesados en aprobar los

¹⁰² Reyro, Carlos, “Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma”, *op. cit.* y Dazzi, Camila, “Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX”, en Valle, Arthur y Camila Dazzi, *Oitocentos. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal, Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, CEFET-RJ, 2014, pp 57-81.

¹⁰³ Murace, Giulia, “Network artísticos internacionales en la Roma...”, *op. cit.*

¹⁰⁴ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. París, 30.V.1900. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁰⁵ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. París, 4.VI.1900. Ibídem.

exámenes de admisión de esta última. No obstante, el menosprecio por la repetitividad y la artificialidad de la enseñanza en la École Nationale de Beaux-arts había orientado a muchos estudiantes a escoger la originalidad fomentada por algunos docentes de las entidades privadas. Los establecimientos de Colarossi y Julian se habían distinguido por la ausencia de pruebas de ingreso, la aceptación de aspirantes femeninas y las sesiones de modelo vivo enteramente desnudo.¹⁰⁶ Asimismo, Yrurtia se había formado en el primer semestre de 1901 en el estudio de Jules-Félix Coutan quien había trascendido públicamente por la Columna de la Paz Armada (1888) y las cariátides (1899) del Teatro Nacional de la Opéra-Comique.¹⁰⁷ En paralelo, el joven argentino había visitado la muestra de Rodin en la Exposición Universal en compañía de su connacional Faustino Brughetti (1877-1956) quien se encontraba en Europa de viaje de estudios.¹⁰⁸ Después del encargo de *La puerta del infierno*, Rodin había articulado un lenguaje plástico renovado en torno al cual se habían congregado los artistas que habían aspirado a contar en París con un punto de referencia innovador.¹⁰⁹

Rodin participó en el pabellón de bellas artes de San Luis con su escultura en yeso titulada *El Pensador* (1903) que sería emplazada en bronce a la entrada del Panteón francés en 1906.¹¹⁰ Por su parte, Yrurtia presentó un dibujo en tinta china, la maqueta en yeso de *La Experiencia guiando a la Ciencia*, los retratos de un niño y de Madame Ch. del mismo material y el grupo escultórico *Las Pecadoras*.¹¹¹ Este último era un trabajo en yeso de tamaño natural que había iniciado al cierre de 1902 para obsequiar a la Comisión Nacional de Bellas Artes como prueba de agradecimiento por el apoyo recibido durante el usufructo de su beca. Enterado de su intención, Schiaffino se había comunicado con el artista en vísperas de su partida a Europa para persuadirlo de conservar la obra en París con el fin de exhibirla en San Luis. En este sentido, Schiaffino había escrito a Yrurtia el 12 de junio de 1903 que:

He demorado en escribirle, esperando que apareciera el Decreto (...) nombrándome delegado por las Bellas Artes en la exposición de Saint

¹⁰⁶ Valle, Arthur, “Pensionnaires de l’École National des Beaux-arts à l’Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890-1930)”, 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, novembro de 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm

¹⁰⁷ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. París, 21.XII.1900. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁰⁸ Blum, Sidward, *Faustino Brughetti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 16-18.

¹⁰⁹ Baldasarre, María Isabel, “Peregrinaciones al santuario del arte moderno...”, *op. cit.*

¹¹⁰ *Catalogue of exhibits. Department of Art. Revised edition, op. cit.*, p. 163.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 93-94.

Louis y en Europa. Ahora ya estoy nombrado, y en cuanto me desocupe de asuntos urgentes, partiré para Europa, lo que espero será a fin de julio próximo. Allí tendré un verdadero placer de ir a verlo y felicitarlo de todo corazón de sus grandes progresos y por el éxito que está usted teniendo en el Salón actual. He leído el magnífico elogio que hace Camille Mauclair, en la Revue Bleue, y dada la autoridad del crítico, importa para usted una consagración artística. No necesito encarecerle cuanta es la satisfacción de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

A propósito de su obra “Las Pecadoras”, que en su carta de fecha 20 de abril ofrece usted enviar a la Comisión al cerrarse el Salón, quizás fuera conveniente que la guardara usted ahí hasta que llegue el momento de enviarla a la exposición de Saint Louis (...) pues cuento especialmente con que usted nos acompañará en esa primera campaña en el exterior por la defensa colectiva del arte argentino.¹¹²

Las Pecadoras consistieron en 4 mujeres de pie que reproducían una única figura femenina cuadruplicada dispuesta en una composición circular de arreglo simétrico dominada por un hueco central (Fig. 34). Yrurtia habría aprovechado la pose de una modelo de taller para comenzar su composición si atendemos a la similitud de la pose de esas figuras femeninas con la postura corporal de la joven retratada en uno de sus dibujos enviados a la Comisión Nacional de Bellas Artes (Fig. 35).¹¹³ Las protagonistas de este grupo escultórico ostentaron una desnudez velada por telas de densos pliegues, rostros demacrados, miradas perdidas, actitudes ensimismadas, cabezas gachas, espaldas encorvadas, vientres flácidos y caderas carnosas. La obra representaba a la mujer abatida por el sufrimiento de haber cedido a los vicios de la carne en momentos en que la moral pública buscaba relegar la sexualidad a su función reproductiva. De hecho, los ideales de castidad y sumisión femenina de la sociedad europea se habían trasladado a los certámenes de bellas artes con imágenes de prisioneras voluptuosas encubiertas en figuras legendarias como Angélica encadenada a una roca. Sin embargo, la ausencia de

¹¹² Carta de Eduardo Schiaffino a Rogelio Yrurtia. Buenos Aires, 12.VI.1903. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹¹³ El dibujo fue confeccionado en tinta y grafito y firmado “Rogelio Yrurtia. Paris 1900. Estudio de academia”. La fotografía de este trabajo fue consultada en el Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.

marcas temporales y la homogeneidad de los rostros de *Las Pecadoras* nos permiten sospechar que Yrurtia refirió a la tristeza del género femenino moderno frente a la prostitución como consecuencia de la pobreza económica. Asimismo, la aversión hacia la mujer por algunos intelectuales europeos de fines de la centuria había alimentado los discursos misóginos que interpretaban la belleza femenina como un señuelo diabólico orientado a empujar al hombre al pecado.¹¹⁴

Este grupo escultórico había sido mostrado en el Salón de la Société des Artistes Français en mayo de 1903 en su sede tradicional del Grand Palais de Beaux-arts. Su admisión en el certamen habría respondido al interés del jurado por el desnudo decoroso, el tormento psicológico atemperado, la belleza doliente de los cuerpos, el juego de luces y sombras y la factura acabada de sus protagonistas. Sus cualidades plásticas habían atraído la atención de los críticos de arte franceses Camille Mauclair y Charles Morice en medio de más de 4000 obras de arte dispuestas en los salas de acuerdo a la importancia de sus autores. Mauclair (1872-1945), seudónimo de Séverin Faust, era un escritor que había alternado entre sus prólogos de los catálogos de las muestras impresionistas y sus cuentos de adolescentes frágiles y mujeres lujuriosas como *El veneno de las piedras* (1903).¹¹⁵ La contemplación de *Las Pecadoras* había animado a Mauclair a establecer una suerte de genealogía entre estas mujeres desconsoladas, las figuras masculinas introvertidas del belga George Minne (1866-1941) y los monjes apesadumbrados de la tumba de Philippe Pot (1477-1483) de autoría desconocida (Fig. 36-37). Al respecto, Mauclair había escrito en *La Revue politique et littéraire* o *Revue Bleue* del 16 de mayo de 1903:

Se trata de una gran escultura. No hay nada en el Salón que la equivalga.

El modelado y la disposición de las figuras, se inspiran en la tumba de Philippe Pot y en los “Bourgeois de Calais”, de Rodin. Recuerda también ciertas creaciones de George Minne, tan lleno de talento y punto menos que ignorado en Francia.

¹¹⁴ Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, pp. 123-145.

¹¹⁵ Valenti, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de siècle*, Milán, Vita e Pensiero, 2003, pp. 9-64.

Pero el señor Irurtia es, a pesar de estas reminiscencias, bien honrosas por cierto, un artista de alto estilo, un pensador, un convencido y un escultor que conmueve.

Esas “Pecadoras” son la única obra interesante que el Salón encierra.¹¹⁶

Las condiciones de novato y latinoamericano de Yrurtia en un certamen de carácter internacional nos permiten sospechar que *Las Pecadoras* necesitaron más que sus cualidades plásticas para despertar la curiosidad de la opinión pública. De esta manera, la reseña de Morice habría sido gestionada por Rubén Darío si atendemos a la relación cultivada entre ambos escritores después de los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América en Madrid en 1892. El cierre de esta celebración había permitido a Darío recluirse en París donde Morice (1860-1919) se destacaba como autor de algunos textos sobre Alphonse de Lamartine y Charles Baudelaire publicados en *La Revue contemporaine*.¹¹⁷ Durante esta parada, Darío se había valido de la camaradería trabada con sus colegas Alejandro Sawa y Enrique Gómez Carrillo para participar en las tertulias de los literatos simbolistas a las cuales concurría Morice.¹¹⁸ Su regreso a la capital francesa para cubrir periodísticamente la Exposición Universal de 1900 habría implicado la reanudación de su relación con Morice y su sugerencia de reservar unas palabras de aliento a Yrurtia. En este sentido, Morice había dictaminado en el *Mercure de France* en junio de 1903 que:

Hay, sin embargo, en los Campos Elíseos, dos bellas obras, seguramente las más bellas de los dos Salones reunidos.

La que indicaré como primera no ha sido merecidamente remarcada. Espero, por la honestidad y la clarividencia de la crítica, que se volverá sobre ella.

Es la obra de un joven escultor argentino, absolutamente desconocido hasta hoy: Rogelio Irurtia. “Las Pecadoras”, grupo en yeso.

¹¹⁶ “Rogelio Irurtia”, *El Diario*, 8.VI.1903. Traducción propia extraída del texto original en francés en Maclair, Camille, “Le Salon de la Société des Artistes Français en 1903”, *Revue politique et littéraire. Revue Bleue*, 4^o série, t. XIX, a. 40, n. 20, 16.V.1903, p. 629.

¹¹⁷ Leiris, Alan de, “Charles Morice and his time”, *Comparative Literature Studies*, v. 4, n. 4, 1967, pp. 371-395.

¹¹⁸ Darío, Rubén, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 115-116.

Hacía mucho tiempo que un placer artístico, tan puro y tan intenso, no nos había sido dado.

Composición muy simple (...) que permite a la mirada seguir la amplia y dulce línea arabesca dentro de la cual se desarrolla el grupo, una mujer.

Desnuda, con pliegues austeros, tristes ropas destinadas a secar lágrimas, más que a velar formas, y que hacen con los miembros lastimosamente doblados, dolorosos acordes (...).

El artista no ha querido expresar los diferentes pecados (...), para decir bien que la “Spes única” está bien perdida.¹¹⁹

La amistad entre Darío e Yrurtia se había consumado en París al frecuentar una colonia común de emigrados hispanoamericanos interesada por las experiencias estilísticas más innovadoras de la época. Asimismo, el poeta había continuado su relación con Martín Malharro (1865-1911) quien había arribado a la capital francesa en agosto de 1895 en compañía de su esposa y sus hijos con el objetivo de perfeccionarse artísticamente. Este pintor y Darío se habían conocido en Buenos Aires en las reuniones compartidas con el grupo de intelectuales integrado por Leopoldo Lugones que fundaría finalmente el Partido Socialista en 1894.¹²⁰ La primera mención de Yrurtia por Darío en sus corresponsalías de *La Nación* había sido hecha el 4 de junio de 1902 para lamentarse de la destrucción de la escultura en yeso titulada *La Felicidad* de su autoría. El joven había proyectado exponerla en el Salón de la Société des Artistes Français de ese año pero había resultado rechazada. Esta pérdida había impulsado a Darío a reprochar la aceptación de artífices aficionados y producciones de escaso valor artístico en un certamen fundamental de la vida francesa. En este sentido, su pluma había atestiguado que:

Por eso los artistas de verdad y los amadores fervorosos del bello arte, protestan de tanta aglomeración de producciones mediocres. (...) Y comprendo lo que he presenciado el otro día en un taller de la rue Campagne Première: un joven escultor argentino, a quien conoce

¹¹⁹ “Rogelio Irurtia. Un juicio de Charles Morice”, *El Diario*, 26.VI.1903.

¹²⁰ Kanton, Manuel, “Obra y anecdotario de Alberto Gerchunoff”, en Gerchunoff, Alberto, *El hombre importante*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 154.

mucho D. Martín Malharro, acababa de concluir un gran grupo que debía ser enviado al Salón; era un trabajo de muchos meses, de muchas fatigas y de muchos sueños. Lo miró, hizo un vago gesto, y con un gran martillo, sin que pudiéramos evitarlo los amigos presentes, desbarató el grupo, hizo pedazos el yeso que, sin embargo, era de mérito.

- “No, yo no quiero exponer cosas mediocres. No estoy satisfecho de lo que hice”. Hermoso gesto, hermoso decir. Pero ese joven no tendrá el éxito sin dificultades que logran, por lo general, las obras mediocres. Ansía realizar su ensueño de belleza. Además, frecuenta malas compañías; imagináos que a ese joven argentino, que se llama Irurtia, muy modesto y de un talento alto y orgulloso, le ha visitado y elogiado en su pobre estudio ese hombre peligroso (...) que se llama Rodin.¹²¹

Acostumbrado a frecuentar noveles promesas, Rodin habría inspeccionado personalmente la producción de Yrurtia en su taller de la calle Campagne Première. El nombre de Rodin había constituido una referencia usada por Darío para fijar una igualdad en el imaginario de sus lectores entre la calidad artística de Yrurtia y el refinamiento plástico del francés. La publicación de esta crónica había respondido a la amistad de Darío e Yrurtia que había quedado registrada en el paseo matinal compartido el 12 de mayo de 1902 cuando el cielo de París había sido el escenario de la explosión del globo aerostático Pax comandado por Augusto Severo.¹²² Asimismo, el artículo referido a su visita al estudio de Yrurtia publicado en el *Suplemento Ilustrado* de *La Nación* del 16 de abril de 1903 había significado una estrategia de promoción de *Las Pecadoras* anterior a la aparición de las crónicas francesas. De esta manera, la irrupción de Darío en plena labor creativa del escultor con una modelo italiana le había permitido replegarse para disfrutar de la presencia de ese grupo escultórico:

“Las Pecadoras” -me dice- son mujeres que, agobiadas por el peso de sus remordimientos, vagan sin patria, sin otra esperanza que la Cruz, ¡su única consolación!

¹²¹ “El Salón. Société Nationale des Beaux Arts”, *La Nación*, 4.VI.1902.

¹²² “Los modernos Ícaros”, *La Nación*, 15.VI.1902.

(...)

Este concepto de la eterna Magdalena y su fin de esperanza, es raro en un artista que piensa en este formidable París moderno, en una época en que se proclama el endiosamiento de la cortesana y en que toda idea de cristianismo lucha contra gruesas oleadas de positivismo, de sensualismo (...).

La cortesana, la pecadora de hoy, sale significando la danza, con su cuerpo deformado por el uso del corsé (...), o deja, cuando muere, millones en joyas que se venden en la casa de remates. Es el ídolo, es la tirana, es la dueña. Ciertamente es que esos son tipos de cortesanas y no la cortesana. La pecadora de Yrurtia ha caído, y vaga luego como una sombra de duelo y de pena. (...) Si el autor, con un amor pagano, ha modelado las formas, y con un cuidado antiguo ha tratado la drapérie, es modernísimo en la expresión y en la comprensión del sujeto.

(...)

En este sentido, este trabajo une, a su mérito estético, un valor moral.

Digo moral, no moralizador.¹²³

Al cierre de 1903, Yrurtia se había concentrado en la ejecución del grupo escultórico de tamaño casi natural titulado *La Experiencia guiando a la Ciencia* que coronaría el monumento a Alejandro Castro (Fig. 38). Esta obra sería inaugurada el 11 de setiembre de 1906 en los jardines del Hospital de Clínicas “José de San Martín”.¹²⁴ Este médico argentino (1861-1902) había descollado por la introducción de revolucionarias técnicas de asepsia en las operaciones quirúrgicas que había realizado en el Hospital de Niños en la última década del siglo XIX. Una comisión presidida por el político Félix Bernal había aprovechado el viaje de Schiaffino a Europa para encomendarle la contratación de Yrurtia como autor del monumento.¹²⁵ Esta elección,

¹²³ “Yrurtia”, *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, a. I, n. 33, 16.IV.1903, p. s./n.

¹²⁴ “Monumento al Doctor Castro. Corresponsal en Sidney”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 415, 15.IX.1906, p. s./n. Por su parte, la demolición de algunos pabellones del Hospital de Clínicas “José de San Martín” el 7 de febrero de 1975 obligó a sus autoridades a trasladar este grupo escultórico al interior del nosocomio. El pedestal y el medallón de Alejandro Castro se perdieron en la mudanza.

¹²⁵ La comisión se conformó con Antonio Arroyo, Abel Ayerza, Francisco J. Beazley, Ángel Centeno, Juan A. García (h), Rafael y su hijo Marcelino Herrera Vega, Facundo Largaia, Alejandro Madero, Adolfo Orma, Fernando Pérez y Guillermo Udaondo. Cfr. Loíacono, Erika, “Tras los pasos de la ciencia: El Monumento al Dr. Alejandro Castro de Rogelio Yrurtia”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 19, 2011-2012-2012, pp. 165-176.

sin mediar concurso de maquetas, certifica que los aplausos conquistados por *Las Pecadoras* en la opinión pública francesa habían sido capitalizados por Yrurtia para posicionarse en el ambiente artístico argentino. La mediación de Schiaffino habría significado la formalización de negociaciones previas entre el artista y la comisión o el encargo del agrandamiento de algún trabajo visto por el emisario en su taller que se adecuaba al espíritu del tributo. El tesorero de la agrupación, Juan A. García (h), había detallado a Schiaffino las condiciones de ejecución de la empresa:

Querido Schiaffino, debidamente autorizado por la comisión del monumento a Castro, y obedeciendo a instrucciones de la misma, lo nombro nuestro representante a efecto de que celebre el contrato con Rogelio Yrurtia.

Queremos una cosa alegórica a la profesión, y que si es posible simbolice la vida de nuestro amigo. Dejo librado al talento de Yrurtia, y al conocimiento que Ud. tiene de nuestro medio, todo lo relativo a la obra.

Hemos reunido 11.500 \$ m./n. más o menos. El pago se hará en tres cuotas –corriendo por cuenta de Yrurtia los gastos de traslación hasta el puerto de Buenos Aires.

P.D. Excuso decirle que exigimos la imagen de Castro (...) donde se destaque bien.¹²⁶

Por el contrario, el monumento planteado por Yrurtia consistiría en un pedestal con *La Experiencia guiando a la Ciencia* en bronce en su ápice y un medallón en piedra con el rostro de Castro en su lado principal. El artista se había apropiado de la actitud atormentada, la belleza doliente de los cuerpos y la línea expresiva de contorno de *Las Pecadoras* para modelar a los 2 hombres semidesnudos asidos de la mano que conformaban *La Experiencia guiando a la Ciencia*. El anciano barbado, enjuto y de espalda encorvada de esta dupla masculina extendía su dedo índice hacia adelante para señalar algo a su compañero, lozano e imberbe, que ocultaba su boca con la mano izquierda en expresión de asombro o temor. En su proceso de creación, Yrurtia habría recurrido a la alegoría de la Doctrina descrita por Cesare Ripa en *Iconología* como una

¹²⁶ Carta de Juan Agustín García (h.) a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 16.XI.1903. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

matrona sosteniendo una candela en la cual un niño encendía una vela en alusión a la iluminación de la sabiduría.¹²⁷ De esta manera, *La Experiencia guiando a la Ciencia* habría simbolizado a Castro enseñando a las futuras generaciones de médicos argentinos a escoger el sendero correcto en el camino dificultoso del ejercicio de la profesión. Asimismo, esta composición pareció vincularse al tema del joven aleccionado por sus mayores retratado en producciones como *Sócrates apartando a Alcibíades del vicio* (1861) de Pedro Américo y *Educación moral, abuelo y su nieto* (1900) de Auguste Verdier (Fig. 39-40).

En esta ocasión, Yrurtia había descartado la figura de Castro como protagonista del monumento para concentrarse en la exploración de las cualidades morales de éste hasta convertirlas en el motivo central del homenaje. De hecho, la omisión de la efigie de este médico en oposición a la tradición monumental de Buenos Aires habría originado cierto fastidio en la comisión que habría sido silenciado por la admisión de la maqueta de *La Experiencia guiando a la Ciencia* en el Salón la Société des Arts réunis de abril de 1904.¹²⁸ El artista había exhibido allí también una cabeza de niño en mármol. Al respecto, el veredicto de Mauclair sobre este certamen había sido reproducido por *El Diario* como una carta de validación de ese grupo escultórico en Buenos Aires:

(...) Yrurtia no surge triunfante de la mediocridad de los otros y sí, muy ciertamente de su propio valer. Verifico y ratifico mi primera impresión, sobre todo, ante (...) una cabeza de niño y ese grupo de “Chercheurs” -un anciano que sigue a un joven. Estas son obras maestras.

La pequeña cabeza de niño, de un modelado tan natural (...) y verdadero, de una factura tan generosa (...) así como en los “Chercheurs” es el sentimiento profundo de la vida espiritual: dos hombres van en marcha hacia la verdad; el anciano experimentado, debilitado por los años, (...) el semblante triste, sin esperanzas; atrás

¹²⁷ Ripa, Cesare, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁸ Este grupo escultórico fue mostrado junto a las producciones de George Berges, André Devambez y J.M. Michel Cazon, entre otros. Cfr. “Rogelio Yrurtia. Un nuevo triunfo de nuestro compatriota. Juicio de Sedeyn”, *El Diario*, 29.IV.1904. Respecto a la Société des Arts réunis, la documentación consultada arroja que se trataba de una asociación fundada por un grupo de artistas disidentes de la Académie Royal de Beaux-arts de París que se había dado a sí mismo este nombre en la época de la Comuna (1871). Cfr. Spieth, Darius A., *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Boston, Brill, 2007, p. 186.

el joven, en un movimiento admirable que revela un alma anhelante de certeza (...).

Así, por su belleza expresiva y dramática, como por su verdad plástica (...) esas dos figuras son inolvidables. ¡Y qué bien se explica esa obra firmada por el mismo nombre que firmó “Las Pecadoras”!

Aquí debo contentarme con saludar en él a un artista (...) nuevo. El producirá todo un poema intenso de arte.¹²⁹

El valor plástico de la maqueta de *La Experiencia guiando a la Ciencia* fue confirmado por el jurado del pabellón de bellas artes en San Luis. El patrocinio de Schiaffino a favor de Yrurtia quedó registrado en la actuación de Zolnay. Schiaffino había reconocido a Yrurtia como una personalidad original que daría un nuevo impulso a la producción escultórica argentina mediante un lenguaje moderno a tono con las tendencias artísticas europeas. En esta ocasión, Zolnay se valió del respaldo de Richard E. Brooks (1865-1919) quien se había destacado por una serie de estatuas de corte académico como las de Thomas Cass (1899) y Charles Carroll (1903). La primera había retratado al comandante uniformado de pie con los brazos cruzados por delante del pecho (Fig. 41).¹³⁰ La segunda se trataba de la figura de ese abogado vestido a la moda del siglo pasado con una peluca y sosteniendo una pluma en su mano (Fig. 42).¹³¹ Las crónicas de Mauclair y Morice sobre la exhibición de *Las Pecadoras* en París constituyeron los argumentos esgrimidos por Schiaffino para conseguir el veredicto más conveniente para Yrurtia. Los resultados fueron promisorios puesto que el joven argentino conquistó un Gran Premio de Honor a la par de prestigiados escultores europeos como Constantin Meunier, Jef Lambeaux, Giulio Monteverde, Augustus Saint Gaudens y J. Q. A. Ward. Sin embargo, las dudas del jurado sobre la entrega de una distinción de esa jerarquía a un expositor de 25 años fueron criticadas por Yrurtia puesto que la juventud o la vejez como criterios de evaluación de la calidad de un artista resultaban ridículas. Indignado por esta observación, el escultor indicó a Schiaffino el 13 de diciembre de 1904 que:

¹²⁹ “El monumento a Alejandro Castro. Un juicio de Camille Mauclair”, *El Diario, Suplemento*, 10.IV.1904.

¹³⁰ Thomas Cass (1821-1862) fundó el 9º Regimiento de Infantería Voluntaria de Massachusetts del Ejército de la Unión que prestó servicios en la Guerra de Secesión.

¹³¹ Charles Carroll (1737-1832) fue un plantador de Maryland y uno de los primeros defensores de la independencia del Reino de Gran Bretaña y firmante también de la Declaración de Independencia de Estados Unidos.

Yo le agradezco profundamente sus hermosas intenciones lo mismo que todos sus empeños por conseguir [que] me dieran el Gran Premio en ese concurso.

Pero lo que me parece risible es el espíritu fatuo de esos señores de la comisión, que tienen en consideración las edades de los autores, para acordar las recompensas. Eso indica un excelente criterio.

Además, yo no creí agradecer nunca a la suerte, honores que me son pesados a llevar, tanto más, que nunca significó nada para mi ningún género de recompensas.

Por otra parte, me sería grato [que] supieran esos señores que pensaron así, el error profundo de sus juicios, en cuanto a mí se refiere. Ningún premio pudo engreírme nunca, ni derrotarme de mis ideales de artista. Yo no puedo, ni debo aceptar esa recompensa.

También, me sorprende Ud., de cómo pudo ser intérprete de tales miserias. Estoy convencido que le ha de haber sido muy penoso el transferírmelas.¹³²

Esta carta resumía su decisión de rechazar la recompensa. En un tono casi paternalista, Schiaffino intentó aminorar los reproches de Yrurtia. Su comentario aludiría a la política de la Société Nationale des Beaux-arts de distinguir a los ganadores de su Salón como miembros de la entidad en lugar de otorgarles medallas como el de la Société des Artistes Français. Schiaffino había impulsado el Gran Premio de Honor porque las recompensas internacionales despertaban la confianza del público de Buenos Aires al momento de adquirir las producciones de artistas argentinas. Desde su experimentada perspectiva, esta figura señaló al escultor con cierta ironía a finales de 1904 que:

En cuanto a lo que dice Ud. respecto de las recompensas honoríficas, llega un poco tarde; hubiera sido necesario que lo dijera antes de la acción del jurado, ya que Ud. sabía que su grupo venía a concurrir a St. Louis. Así, debidamente informado por Ud., yo habría rehusado en

¹³² Carta de Schiaffino a Rogelio Yrurtia. Saint Louis, 25.XI.1904. Citada en “El premio al escultor Irurtia”, *La Nación*, 5.IV.1905.

su nombre la recompensa que el jurado le ofrecía, sin pretender aumentarla.

El antecedente de haber enviado Ud. anteriormente y motu proprio dicho grupo al Salón des Artistes Français –que como Ud. sabe es el salón de las recompensas- y no al otro de la Société Nationale, donde exponen precisamente los que no las toman en cuenta, ha contribuido sin duda a inducirme en error sobre sus intenciones y deseos. No obstante, creo que Ud. podrá hallar consuelo a su infortunio pensando que un gran premio a la edad de 25 años es un chasco, que quizá a ningún otro artista ha sucedido; y ésta es una originalidad como otra cualquiera.¹³³

El éxito alcanzado por Schiaffino en San Luis estuvo teñido del recelo de algunos artistas disgustados por su manejo discrecional de las instituciones fundamentales de la vida cultural de Argentina. Uno de sus detractores fue Malharro quien se había abstenido de remitir al certamen las 3 pinturas que había aceptado entregarle inicialmente para la sección argentina.¹³⁴ Un cruce de opiniones sobre el marinista italiano Eduardo de Martino en 1889 había sido el comienzo de los desacuerdos entre Malharro y Schiaffino que acabarían desgastando su amistad. Un artículo de Malharro publicado en *El Diario* del 22 de marzo de 1905 denunció el descrédito que hubiese significado para Yrurtia que el Gran Premio de Honor no le hubiese sido conferido por las cualidades artísticas de su producción sino por la presión oficial sobre el jurado. En este sentido, el reportero se enorgulleció de la negativa del escultor de aceptar esa recompensa asegurando que:

Es el gesto bello y amoroso de un artista que piensa alto y siente hondo; la protesta noble y severa contra ciertas prácticas que reprimen y desvirtúan toda acción sana y viril.

Es un fuerte que rechaza los andadores en los cuales se apoyan para mediar el convencionalismo y la mentira; es la actitud natural del que todo lo espera de su propio esfuerzo.

¹³³ Carta de Eduardo Schiaffino a Rogelio Yrurtia. Saint Louis, 28.XII.1904. Citada en *Ibíd.*

¹³⁴ Canakis, Ana, *Martín Malharro*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 32.

(...)

Cuando se “hace acordar” un premio, queda el jurado que se presta a esos manejos por completo desvirtuado. Cuando se “hace acordar” un premio, manifiesta la persona que interviene en ello muy poco respeto por los “premios” o bien un exagerado culto por el exhibicionismo a “outrance” y “malgré tout”.

(...)

Lo sucedido con Yrurtia en Saint Louis es, por otra parte, un mal endémico propio de todas las exposiciones.

(...)

Yrurtia se ha creído en el deber de no presentarse a lo que consideró solo un juego de ajedrez. Justificada o no su actitud es una lección.¹³⁵

Los premios obtenidos por la sección argentina representaron una instancia de consagración de Schiaffino en su rol de responsable de los lineamientos políticos del Museo Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Bellas Artes. La distinción de las esculturas de Yrurtia sobre las más de 1300 presentadas en el Jardín Internacional fue interpretada por Schiaffino como una garantía de la calidad alcanzada por la producción escultórica de Argentina. En tanto, el Gran Premio de Honor significó para Yrurtia su coronamiento como una promesa artística y la confirmación de sus progresos profesionales conquistados en calidad de becario. Por su parte, la estima por *Las Pecadoras* movió a Schiaffino a auspiciar su fundición en bronce con el auxilio económico del Ministerio de Instrucción Pública al ser entregada a la Comisión Nacional de Bellas Artes.¹³⁶ Sin embargo, esta iniciativa jamás se concretaría debido a la falta de fondos del erario público o al viraje de las prioridades culturales desde la asunción de Juan Antonio Bibiloni como ministro en 1905.¹³⁷

¹³⁵ Malharro, Martín, “El escultor Yrurtia”, *El Diario*, 22.III.1905.

¹³⁶ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 15.XII.1905. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

¹³⁷ Al cierre de San Luis, *Las Pecadoras* llegaron a Buenos Aires con los trabajos del Museo Nacional de Bellas Artes. Un año después, la obra fue devuelta a Yrurtia en París para realizar su fundición en bronce en el taller de Alexis Rudier. Las tratativas con Schiaffino por esta empresa se prolongaron hasta el 23 de abril de 1907. Sin embargo, las demoras del gobierno argentino en el giro de los fondos convencieron al artista de destruirla en fecha incierta entre el segundo semestre de 1908 y los primeros meses de 1909 debido a su estado de deterioro. Actualmente, el MCY conserva una de las cabezas en bronce de *Las Pecadoras* con el inv. n. 507. Cfr. Carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Piñero. Buenos Aires, 23.IV.1907. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3333.

6. Un extranjero rumbo a San Luis: Félix Pardo de Tavera

Un artista que aspiraba a participar en la sección argentina de bellas artes fue Félix Pardo de Tavera (1859-1932). Incluso, alcanzó a despachar su escultura *El secreto de la roca* en el vapor Tropic gracias al pedido efectuado a las autoridades locales (Fig. 43).¹³⁸ Esta obra se trababa de un bloque de mármol coloreado por su autor del cual emergía el torso de una mujer con la cabeza girada hacia un costado, los ojos cerrados y el cabello recogido. Este trabajo y un retrato de niño de igual factura habían sido mostrados por el escultor en la exposición organizada en el Bon Marché para celebrar los 25 años de existencia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.¹³⁹ En esa ocasión, *El secreto de la roca* fue recompensado con el premio aportado por el músico Manuel Aguirre a la institución.¹⁴⁰ En vísperas de la Exposición de San Luis, Pardo de Tavera estaba pronto a inaugurar el monumento a Esteban Adrogué en el pueblo bonaerense homónimo y la estatua de Julián Aguilar en el patio del Hospital San Roque (Fig. 44).¹⁴¹ Sin embargo, el artista advirtió en Buenos Aires que su nombre no figuraba en el catálogo del pabellón de bellas artes. Las averiguaciones hechas por su hermano Trinidad, presidente de la junta de comisionados honorarios de Filipinas en el certamen, arrojó que *El secreto de la roca* había sido excluido de la sección argentina por decisión de Schiaffino.¹⁴² La escultura había quedado relegada a la espera de que la delegación de ese país la trasladase a su sector debido a la nacionalidad filipina de Pardo de Tavera.¹⁴³

¹³⁸ “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 28.VII.1904.

¹³⁹ “Exposición N. de Bellas Artes”, *El Tiempo*, 9.V.1903 y “Formas y colores. En la exposición de Bellas Artes”, *La Nación*, 22.V.1903. Por su parte, *El secreto de la roca* fue adquirido al cierre de esa década por el Hotel Carapachay. Cfr. Campo, R. del, “Nuestros aficionados. Félix Pardo de Tavera”, *Caras y Caretas*, 16.IX.1912, a. XV, n. 737, p. s./n.

¹⁴⁰ “Exposición del estímulo de Bellas Artes. Premiados”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 245, 13.VI.1903, p. s./n.

¹⁴¹ “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 28.VII.1904.

¹⁴² “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 3.X.1904. Por su parte, el comité norteamericano de la Exposición aprobó la participación de una comisión honoraria de Filipinas compuesta por 42 abogados, hacendados, médicos y políticos. Su presidente era Trinidad H. Pardo de Tavera y su vicepresidente era Benito Legarda. Ambos hombres habían integrado el gobierno de Emilio Aguinaldo (1897-1901). Posteriormente, colaboraron con la administración española hasta la independencia de Filipinas en 1898. El responsable de la organización de la delegación filipina fue William Powell Wilson en su condición de presidente del Philippine Exposition Board. Cfr. Sánchez Gómez, Luis Ángel, *Un imperio en la vidriera: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 321-349.

¹⁴³ Carta borrador de Eduardo Schiaffino a José V. Fernández. San Luis, 31.VIII.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino. En tanto, Félix Pardo de Tavera se nacionalizó argentino pero desconocemos la fecha. No obstante, suponemos que aconteció con posterioridad a la Exposición de San Luis. Cfr. Campo, R. del, “Nuestros aficionados. Félix Pardo de Tavera”, *op. cit.*

Enterado de este desplante, el artista se dirigió al ministro de Agricultura como responsable último del envío de los productos nacionales a la Exposición.¹⁴⁴ A su vez, este funcionario se comunicó con José V. Fernández para que reclamase una explicación de lo acontecido a Schiaffino:

A mi modo de ver, no sabiendo aun la verdad de lo sucedido creo que, sin el consentimiento de Ud., no puede ser excluido ningún objeto de los remitidos por esta comisión organizadora de manera que le estimaremos todos que intervenga Ud. en este asunto, porque ya en esta ciudad se produjeron incidentes de oposición al Dr. Tavera, cuyos fundamentos, en cuanto pude saber, no justificaban el rechazo de un concurso público cualquiera. Es posible que Ud. halle fácilmente el secreto de esta exclusión y con su recto juicio disponga que se le acuerde el sitio que le corresponde. Es por otra parte una hermosa obra que ha de ser justamente apreciada.

El Dr. Tavera se ha presentado en queja al Ministerio y acompaño copia de su solicitud, correspondiendo a Ud. informar lo que corresponda.¹⁴⁵

Fernández procuró apaciguar el malhumor del ministro. El periódico *La Prensa* había asumido la defensa de Pardo de Tavera. En su edición del 3 de octubre de 1904, proclamó que “Si un extranjero se radica en (...) Argentina, funda aquí su hogar (...), produce (...); estamos obligados a guardar las mismas consideraciones que los extranjeros brindan a los argentinos que van a vivir en su propio ambiente (...)”.¹⁴⁶ Por su parte, Schiaffino acató las órdenes de Fernández. En su descargo, detalló que la exclusión de *El secreto de la roca* se fundamentaba en la nacionalidad de su autor, la falta de espacio en la sección argentina y la intromisión política en la elección de un artista que no había considerado invitar.¹⁴⁷ De esta manera, Schiaffino escribió a Fernández una carta que fue reproducida en *La Nación* como una forma de validación pública de su decisión:

¹⁴⁴ “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 30.X.1904.

¹⁴⁵ Carta Ricardo Pillado a José Fernández. Buenos Aires, 28.VII.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁴⁶ “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 3.X.1904.

¹⁴⁷ “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 30.X.1904.

Así, un extranjero –dice el articulista- se radica en la República Argentina, funda aquí su hogar, produce (...) deben ser considerados como si fuesen hijos de un individuo netamente nacional (...).

Nunca vi premisas más incómodamente sentadas, pues lo que les falta es base. El autor [se] confunde con la obra industrial, cuyo anonimato la engloba en la producción nacional, pero no hay reciprocidad para la obra intelectual.

Nuestros artistas –tomando el ejemplo de casa- han estudiado en Italia y Francia. ¿A quién se le ocurre que podrían invocar este antecedente para (...) exponer sus obras en las exposiciones universales entre las obras italianas o francesas? Sería una pretensión inexcusable y desatinada, que levantaría legítimas protestas en ambas naciones.

(...)

En el informe citado, he dicho que hay tres razones para no exponer obras extranjeras junto con las nacionales, la primera de moral y las otras de conveniencia: sería un engaño al público y a los miembros del jurado internacional presentar obras ajenas como propias; si la obra extranjera fuera mala, su presencia perjudicaría a la nación que la cobija; y si fuera buena disputaría algún premio a costa del Erario nacional a las obras nacionales.¹⁴⁸

De esta manera, Schiaffino interpretaba la participación de Pardo de Tavera en la sección argentina como un fraude que permitiría al jurado creer que el país no contaba con artistas calificados ya que debía valerse de otros extranjeros. Incluso, entendía que la recepción de mano de obra foránea para incentivar la industria nacional no podía ser una regla de medida para evaluar la actuación de los inmigrantes en el ámbito cultural porque requería de un nivel de preparación superior. Asimismo, Schiaffino involucró a Zolnay para justificar que la exclusión *El secreto de la roca* se debía a su calidad plástica deficiente.¹⁴⁹ Por el contrario, la obra fue admitida en el sector filipino a cargo

¹⁴⁸ Carta de Eduardo Schiaffino a José Fernández. San Luis, 30.XI.1904. Citada en “El secreto de la roca”, *La Nación*, 17.I.1905. Véase también Carta de Eduardo Schiaffino a Emilio Mitre y Vedia. San Luis, 30.XI.1904. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁴⁹ Carta de George J. Zolnay a Eduardo Schiaffino. San Luis, 29.XI.1904. Citada en “El secreto de la roca”, *La Nación*, 17.I.1905.

de Gustavo Niederlein quien era también miembro del jurado de escultura del pabellón de bellas artes.¹⁵⁰ Además, ésta recibió un Gran Premio de Honor.¹⁵¹ Por su parte, las palabras de Schiaffino fueron aplaudidas por Díaz Romero al escribirle que “(...) Pardo Tavera debe haberse sentido horriblemente convulsionado. Usted ha colocado una lápida mortuoria sobre su nombre. Las conclusiones a que usted llega son aplastadoras”.¹⁵² Al respecto, este mismo interlocutor le comunicó varios días después que “*La Prensa* de Buenos Aires se ha propuesto acumular sobre usted todo su odio y su barro. (...) Los que lo conocemos no ignoramos que usted está colocado por encima de estas miserias. Su reputación y su honorabilidad constituyen su escudo”.¹⁵³

La reacción de *La Prensa* a favor de *El secreto de la roca* bien pudo tratarse de una estrategia comercial del periódico para posicionarse en Buenos Aires frente a *La Nación* en cuyas páginas escribía Schiaffino. Asimismo, el nombre de Pardo de Tavera circulaba en el ambiente artístico de la ciudad desde su participación en el Salón del Ateneo de 1895 con las esculturas en bronce *C'est moi!* y *Un antropófago* y las fotografías de sus yesos *El cuco* y *Struggle for life* (Fig. 45-46).¹⁵⁴ A la muerte de su padre en 1864, el artista se había mudado a España con Trinidad y su hermana Paz para vivir bajo la custodia de su tío Joaquín Pardo de Tavera quien se exiliaría en París en 1872.¹⁵⁵ Instalado en la capital francesa, éste se diplomaría de médico alrededor de 1883.¹⁵⁶ En paralelo, había iniciado sus estudios artísticos que le permitirían intervenir

¹⁵⁰ Gustavo Niederlein (1858-1924) fue un naturalista alemán nacionalizado argentino que desarrolló su carrera en Buenos Aires como parte de la cohorte de sabios extranjeros venidos a ésta. Una de sus empresas fue acompañar a las tropas de Julio A. Roca en las campañas militares organizadas a fines de la década de 1870. Asimismo, participó en la Exposición Universal de París de 1889 como auxiliar de la comisión argentina y autor de la publicación sobre los resultados de sus expediciones científicas en el territorio. Cfr. World's Columbian Exposition 1893, *Official catalogue. Part VIII. Manufactures and Liberal Arts Building, Leather and Shoe Trades Building*, Chicago, 1893, p. 66.

¹⁵¹ Carta de Gustavo Niederlein a Félix Pardo de Tavera. San Luis, 1.XI.1904. Citada en “El secreto de la roca”, *La Prensa*, 18.I.1905. Véase también Carta de Carlos Pellegrini al director de *La Nación*. Estados Unidos, 19.XII.1904. Citada en Rivero Astengo, Agustín (comp.), *Pellegrini (1846-1906)*, op. cit., t. III, pp. 423-489.

¹⁵² Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 19.I.1905. MNBA, Archivo Eduardo Schiaffino.

¹⁵³ Carta de Eugenio Díaz Romero a Eduardo Schiaffino. Buenos Aires, 29.I.1905. Ibídem.

¹⁵⁴ Félix Pardo de Tavera presentó también el pastel titulado *Elena y Susana*, unas tapas para un álbum pirograbadas en madera y *Ensueño* en la misma técnica. Cfr. *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, op. cit., pp. 25, 30, 31, 32 y 33.

¹⁵⁵ Joaquín Pardo de Tavera (1829-1884) fue uno de los primeros partidarios de la causa filipina durante la colonización española. Este abogado fue implicado como promotor del motín de Cavite del 20 de enero de 1872. Tras recibir el perdón real, se radicó en París. Cfr. Paredas, Ruby, “Ilustrado Legacy: The Pardo de Tavera of Manila”, en Mc Coy, Alfred W. (ed.), *Anarchy of Families: State and Family in the Philippines*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009, pp. 347-428.

¹⁵⁶ Campo, R. del, “Nuestros aficionados. Félix Pardo de Tavera”, op. cit.

en la Exposición Universal de 1889 con un busto de Legaspy.¹⁵⁷ El asesinato de Paz en 1892 a manos de su esposo Juan Luna (1857-1899), pintor filipino, lo impulsó a regresar a Manila donde completaría su formación en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado con el auspicio económico del gobierno español.¹⁵⁸ El tráfico comercial establecido por Filipinas con España en su condición de colonia había facilitado la asistencia de Pardo de Tavera en los certámenes artísticos organizados en la Península. De esta manera, él había presentado la escultura *Pensativa* en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1894 que consistía en una joven sentada sobre un bloque rectangular, vestida elegantemente, las piernas cruzadas y sus manos unidas rozando una mejilla (Fig. 47).¹⁵⁹ Otro trabajo de su autoría admitido en esa ocasión fue la cabeza titulada *Niño riendo* (Fig. 48).¹⁶⁰ Asimismo, su busto de Fernando de Magallanes había sido adquirido en ese mismo certamen de 1893 para la colección del Museo del Ministerio de Ultramar a cargo de España en Manila (Fig. 49).¹⁶¹

La falta de antecedentes artísticos de Pardo de Tavera no resultó el motivo de la exclusión de *El secreto de la roca* de la sección argentina. En efecto, debemos afirmar que su nacionalidad fue la razón. En sus cartas a los premiados, Schiaffino se ocupó de señalar la importancia de la participación de los artistas seleccionados a favor de la conformación de una escuela argentina. En este sentido, debemos considerar que el lugar de nacimiento de los escultores constituía el elemento aglutinador del grupo. Sin embargo, este común denominador no respondía a una actitud chovinista de Schiaffino sino a una reivindicación de sus connacionales frente a la preferencia por los artífices extranjeros que había dominado el gusto artístico del país desde las últimas décadas del siglo pasado. Asimismo, la mayoría de los escultores elegidos conformaba una nueva generación marcada por su corta edad a la que Schiaffino habría querido impulsar oficialmente desde un principio. Otra causa del rechazo de Pardo de Tavera había sido

¹⁵⁷ “La Exposición Universal de París”, *La Dinastía*, 26.VII.1889.

¹⁵⁸ “Sección de Ultramar”, *Gaceta de Instrucción Pública*, a. VI, n. 183, 25.V.1894, p. 1356. Por su parte, Juan Luna mató a su esposa Paz y a su suegra Juliana Gorricho e hirió a Félix Pardo de Tavera el 23 de setiembre de 1892. La absolución del pintor fue vista por la opinión pública como la última reivindicación del héroe filipino frente a una familia rica, criolla y aristocrática de raigambre española. Cfr. “Tragedia de familia”, *El País*, 23.IX.1892 y “Proceso Luna”, *El Liberal*, 8.II.1893.

¹⁵⁹ “Pensativa, estatua de Félix Pardo de Tavera”, *La Ilustración Artística*, a. XII, n. 659, 13.VIII.1894, p. 522. La escultura fue premiada en este certamen e ingresó al Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona (actual Museo Nacional de Arte de Cataluña).

¹⁶⁰ “Niño riendo, busto en bronce de Félix Pardo de Tavera”, *La Ilustración Artística*, a. XIII, n. 663, 10.IX.1894, p. 586.

¹⁶¹ Una cabeza de pescador en bronce fue presentada también por Pardo de Tavera en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1893. Cfr. Arzubialde, L., “Notas del ‘Salón’”, *El Imparcial*, 1.V.1893 y “Fernando de Magallanes, escultura de D. F. P. de Tavera”, *La Ilustración Artística*, a. XIII, n. 672, 1.I.1894, p. 10.

su profesión. Si bien Pardo de Tavera se había formado en París y Manila de acuerdo a los lineamientos educativos de la época, su dedicación a medio tiempo a la práctica artística no habría convencido a Schiaffino de sus intenciones. Por el contrario, Alonso, Dresco e Yrurtia habían estudiado también en Europa pero su decisión de consagrarse a la actividad escultórica de modo exclusivo definió el carácter profesional de cada uno de ellos. El calificativo de aficionado usado para discernir entre los artífices que procuraban dedicarse de lleno a la labor artística y los que no deseaban convertirla en un trabajo habitual marcó la diferencia.¹⁶² De esta manera, el surgimiento del Salón de Aficionados al año siguiente de la Exposición de San Luis consumó esta división si atendemos a la participación de Pardo de Tavera en su edición inaugural.¹⁶³

Por último, debemos considerar que la técnica empleada en *El secreto de la roca* habría sido un aspecto rechazado por Schiaffino. La policromía habría sido vista como un gesto de artificialidad. Sin embargo, Pardo de Tavera no había sido el creador de la técnica de pintar el mármol. Las expediciones científicas del siglo XIX habían divulgado el uso de la toréutica y la policromía en la escultura de la Antigüedad clásica con arqueólogos como Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849). Estos hallazgos habían impactado en algunos artistas europeos de mediados de esa centuria como John Gibson (1790-1866) o Jean-Léon Gérôme (1824-1904) quienes incorporaron la estética recién descubierta a sus lenguajes plásticos.¹⁶⁴ No obstante, surgieron disputas entre los defensores de la pureza del mármol blanco para las creaciones artísticas y los que se conmovieron ante la presencia del color en los monumentos del pasado. Este hecho no marcó la aparición de un nuevo estilo sino la reivindicación del clasicismo donde los efectos del color sobre la piedra entraron a formar parte de la composición.¹⁶⁵ En el caso de Pardo de Tavera, una crónica escrita con motivo de la exposición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de 1903 había calificado de innecesario el uso de pigmentos en su producción:

Con Pardo de Tavera, creo que se puede cerrar la lista de las obras que merecen ser discutidas. Desde años, (...) se me va revelando en sus múltiples facetas (...) el talento de este señor. ¿Un médico? Sí,

¹⁶² Campo, R. del, “Nuestros aficionados. Félix Pardo de Tavera”, *op. cit.*

¹⁶³ “Exposición artística de aficionados. Salón Costa”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 362, 9.IX.1905, p. s./n.

¹⁶⁴ Lippert, Sarah, “Jean-Léon Gérôme and Polychrome Sculpture: Reconstructing the Artist’s Hierarchy of the Arts”, *Dix-neuf*, v. 18, n. 1, April 2014, pp. 104-125.

¹⁶⁵ Rivas López, Jorge, “La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado”, *De Arte*, Universidad de León, n. 9, 2010, pp. 157-170.

señores, un médico y un pintor; un tallista y un estatuario, (...) y qué se yo más.

(...)

A pesar de la que hoy parece indiscutible policromía de las estatuas griegas, ¡hace tantos siglos que estamos acostumbrados a las estatuas sin pintar, que se puede juzgar osada la tentativa! (...). Un poco más, y con menos talento, y se caería en el maniquí; en vez de hacer arte se haría peluquería. Pero el ingenioso autor tiene el difícil sentido de la medida: esto sin contar que el torso de mujer del “Secreto”, está estupendamente modelado, con suavidades exquisitas de formas y contornos; relevantes [de] un artista para el cual la anatomía humana ya no tiene ningún secreto.¹⁶⁶

En suma, las cualidades artísticas de la producción de Pardo de Tavera fueron confirmadas por la opinión pública. Sin embargo, su presencia en la sección local de San Luis contrariaba el propósito de Schiaffino de exhibir un conjunto articulado a partir de la identidad argentina de los artistas y del tono moderno de sus obras. A diferencia de la clase política, los resultados obtenidos por Schiaffino en la Exposición confirmaron sus expectativas de la existencia de un ambiente artístico lo suficientemente maduro para equiparar sus manifestaciones a las europeas. Asimismo, la premiación de Alonso, Correa Morales, Dresco e Yrurtia significó la reivindicación de sus trabajos como piezas claves en el armado de un entramado escultórico de carácter nacional a tono con los lenguajes plásticos modernos. Además, la organización de la sección argentina como una presentación conjunta auspiciada oficialmente buscaba quebrar los límites entre centros y periferias instituidos por las potencias mundiales desde mediados del siglo XIX. Por su parte, la actuación de Schiaffino nos reafirma sus aspiraciones de posicionarse como el promotor de la consolidación de una escuela

¹⁶⁶ “Formas y colores. En la exposición de Bellas Artes”, *La Nación*, 22.V.1903. Por su parte, una crítica de arte sobre el Salón Nacional de Buenos Aires de 1912 comentó la producción de Pardo de Tavera en los mismos términos. Al respecto, su autor refirió que “(...) Pardo de Tavera ha arriesgado el peligroso recurso de colorear la escultura. Sábese que semejante procedimiento, empleado ya en el tiempo de los mármoles próceres, exige tal ajuste en los tonos que basta un matiz fuera de valor o la mínima falta de medida en la intensidad de las tintas para sugerir la banalidad corriente de los simulacros de cera que decoran los escaparates de las peluquerías. El señor Pardo de Tavera ha salvado, sin el menor esfuerzo y una vez más, tan insidioso escollo. No obstante, para nuestra predilección hubiéramos deseado la sustantiva blancura del mármol que, en manos hábiles y sensibles, no requiere, por cierto, ‘el adjetivo’, la ‘túnica transparente’ de color para modelarse en plena morbidez”. Chiappori, Atilio, “El Salón”, *Pallas*, n. 4, agosto 1912, pp. 109-110.

nacional priorizando a sus protagonistas más jóvenes para revertir la prevalencia tenida en Buenos Aires hasta entonces por los artífices extranjeros. En tanto, Alonso, Correa Morales, Dresco e Yrurtia recibieron el reconocimiento internacional de sus esculturas y lograron impulsar sus carreras mediante la concreción de encargos paralizados o la apertura de exposiciones en los salones de la ciudad. No obstante, la desconfianza primó en las autoridades que continuaron dudando de las posibilidades del arte nacional como otra instancia para mostrar al mundo el nivel de progreso alcanzado por el país.

Capítulo 5

Festejos del centenario de mayo de 1810: Rogelio Yrurtia y Luisa Isella

Los festejos organizados en Buenos Aires con motivo del centenario de la Revolución de Mayo de 1810 significaron la celebración de una etapa de bonanza económica iniciada 30 años antes. Asimismo, esta conmemoración representó la reconciliación de Argentina con España a partir de la puesta en valor de los componentes culturales comunes. La reanudación de los vínculos entre ambas naciones fue percibida como un antídoto frente a las amenazas de disgregación social que los intelectuales locales atribuían a la inmigración europea. La euforia por la construcción de monumentos como herramienta de difusión de los ideales cívicos y morales de un país civilizado se extendió a lo largo del territorio nacional. Este capítulo se propone examinar el concurso del monumento a la Revolución de Mayo que fue el evento principal del programa de actividades del Centenario a causa del alcance internacional de su convocatoria. El foco de interés radicará en la actuación de Rogelio Yrurtia en esta competencia como único semifinalista argentino. En las páginas siguientes, será analizada también la defensa de este artista realizada por Eduardo Schiaffino como jurado del torneo. ¿Qué rol ocupaba este escultor en el ambiente artístico de Argentina? ¿Cuáles fueron sus estrategias para posicionarse en el concurso? ¿Qué actitud adoptaron los restantes miembros del jurado frente a su presencia en el torneo? son algunos de nuestros interrogantes. De igual modo, nos detendremos en el rol desempeñado por la prensa escrita de la ciudad ante la participación de este escultor para indagar sobre el papel asignado a las bellas artes locales en el ideario social de la época. Una vez más, las referencias al pensamiento estético de Hipólito Taine nos posibilitarán profundizar sobre los motivos del rechazo político a las producciones artísticas argentinas en esos años.

De hecho, el veredicto del jurado nos revelará las tensiones entre quienes apostaban a la victoria de un coterráneo y los miembros de la esfera política que descreían todavía de la maduración artística local. En efecto, nos enfrentaremos a la necesidad de figuras como Carlos Zuberbühler por definir la identidad argentina de las bellas artes en una época caracterizada por la masividad de la inmigración europea. Este capítulo se concentrará también en la Exposición Internacional de Arte organizada en el marco de los festejos centenarios. Por su parte, la nómina de escultores de la sección argentina nos permitirá ahondar en los nombres de quienes actuaban hasta entonces en

el ambiente artístico de Buenos Aires. De igual modo, el interés radicaré en examinar las causas de la ausencia de los artistas nacidos en el país y las razones que empujaron a críticos como Godofredo Daireaux a señalar la pobreza del área de escultura de esa sección. En paralelo, las deliberaciones del jurado de premiación nos posibilitarán recrear las tensiones existentes en el ambiente artístico de la ciudad desde el recambio de autoridades de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Un tercer tema de este capítulo será la actuación de Luisa Isella en la Exposición Internacional de Arte como única escultora de la sección argentina. Su participación nos permitirá indagar acerca de los cambios y las resistencias experimentados por las mujeres en el ámbito artístico de Buenos Aires. Los temas de las esculturas presentadas por Isella en la competencia serán de interés. Asimismo, una obra a examinar por sus valores plásticos será la maqueta del monumento a la Revolución de Mayo contratado a Isella por una comisión vecinal de la provincia de Buenos Aires. En este sentido, nos detendremos a observar el proyecto para establecer las estrategias esgrimidas por una mujer al momento de afrontar una empresa de esas características. Por último, el proceso de ejecución del monumento será de importancia para comprender las dificultades económicas que atravesó su autora como una marca de la época con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

1. La argentinidad en cuestión: Rogelio Yrurtia y el monumento a la Revolución de Mayo

La proximidad de 1910 convirtió a Buenos Aires en el escenario principal de la conmemoración del centenario de los hechos patrios ocurridos el 25 de mayo de 1810. Esta fecha fundacional de la liberación argentina del dominio político español fue advertida por la clase dirigente como una ocasión propicia para celebrar los progresos económicos y sociales iniciados 3 décadas atrás.¹ La organización de este homenaje fue delegada a una comisión a cargo de José Evaristo Uriburu, presidente del Senado, y

¹ Svampa, Maristella, “Intelectuales y Nación en la época del Centenario”, en *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006, pp. 107-146; Devoto, Fernando, “Conmemoraciones poliédricas: acerca del primer Centenario en la Argentina”, en Pagano, Nora y Martha Rodríguez (comps.), *Conmemoraciones, patrimonio, y usos del pasado. La elaboración social de la experiencia histórica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014, pp. 17-36 y Gorelik, Adrián, “La ciudad y la historia: Primer cumpleaños”, en *La grilla y el parque*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, pp. 181-234.

formada por 170 figuras locales y foráneas.² Su misión principal consistió en la erección de un monumento a la Revolución de Mayo. El sitio elegido para su colocación fue la plaza de Mayo dado su valor simbólico como asiento de los edificios más importantes de la vida institucional del país. Asimismo, este espacio público cobijaba la Pirámide de nombre homónimo ejecutada por Francisco Cañete en 1811 en recuerdo de los sucesos del año anterior. El monumento resultaría del concurso de maquetas de carácter internacional dividido en una etapa de preclasificación de 5 de éstas y una fase definitoria a resolverse entre las seleccionadas.³ Los competidores extranjeros contaron con una reseña histórica sobre los sucesos a honrar y un dossier fotográfico de la plaza de Mayo, los retratos de los próceres y la indumentaria del ejército argentino.⁴

Este certamen despertaría el interés de los escultores locales y foráneos por la envergadura de la conmemoración y las posibilidades de su contratación para futuros encargos a partir de la visibilidad conseguida con sus respectivas participaciones. Además, esta competencia alimentaría las expectativas de los gobiernos extranjeros porque significaba el reconocimiento internacional del valor de las bellas artes de sus países.⁵ Las 74 maquetas recibidas por la comisión fueron exhibidas del 16 de mayo al 21 de junio de 1908 en los pabellones de la Sociedad Rural.⁶ El jurado de premiación fue encabezado por Adolfo Orma, ministro de Obras Públicas, e integrado por las

² Decreto nombrando una comisión nacional encargada de proyectar la celebración del centenario de la emancipación argentina, y de dirigir los trabajos que hayan de efectuarse con tal motivo. Buenos Aires, 6.VI.1906. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3326. Esta comisión careció de presupuesto para materializar sus iniciativas por no estar adscrita a ninguna ley. La sanción de la ley 6286 el 19 de febrero de 1909 revirtió esta situación. Este carácter oficial conllevó la designación de una nueva agrupación encabezada por Marco Avellaneda, ministro del Interior, y Manuel J. Güiraldes, intendente de Buenos Aires, como presidente y vicepresidente respectivamente. Sus restantes miembros fueron Joaquín de Anchorena, José de Apellaniz, Vicente Casares, Norberto Quirno Costa, Carlos Estrada, José I. Garmendia, José P. Guerrico, Francisco P. Moreno, Luis Ortiz Basualdo, Arturo Z. Paz, Ernesto Pellegrini, Leonardo Pereyra Iraola y Brígido Terán. Cfr. *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional*, Buenos Aires, 1910, pp. 18-19. Sobre la renuncia de la comisión inicial, cfr. “Comisión del Centenario de Mayo”, *La Prensa*, 12.X.1908 y 13.X.1908.

³ “Comisión Nacional del Centenario”, *La Prensa*, 10.I.1908 y “Bases del concurso para el monumento a la independencia argentina”, en Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, 1908, pp. V-VI.

⁴ “Breve reseña histórica de la revolución argentina para los artistas extranjeros que tomen parte en el concurso del monumento a la Revolución de Mayo”, en Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento...*, op. cit., pp. VII-XXI. Al respecto, Alejandro Christophersen confeccionó el dossier fotográfico de la plaza de Mayo, Ernesto de la Cárcova compiló los retratos de los próceres y los trajes de la época y Juan A. García (h.) y Clemente L. Fregeiro redactaron la reseña histórica. Cfr. “Comisión Nacional del Centenario”, *La Nación*, 18.XII.1906 y “Comisión del Centenario”, *La Nación*, 23.V.1907.

⁵ El catálogo del concurso registró 6 proyectos de Alemania, 8 de Argentina, 2 de Austria, 3 de Bélgica, 1 de Chile, 10 de España, 1 de Estados Unidos, 21 de Francia, 3 de Inglaterra, 17 de Italia y 2 de Uruguay. Cfr. Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento...*, op. cit., p. IV.

⁶ “El monumento de la revolución de mayo. La exposición de bocetos”, *La Nación*, 16.V.1908; “Exposición de bocetos del centenario”, *La Nación*, 17.V.1908 y “Centenario de Mayo. Exposición de ‘maquettes’”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 501, 9.V.1908, p. s./n.

autoridades de las instituciones culturales y políticas más destacadas del país.⁷ Entre sus miembros, figuraron Eduardo Schiaffino por el Museo Nacional de Bellas Artes y Adolfo P. Carranza por el Museo Histórico Nacional. El tribunal falló a favor de *Arco de Triunfo* de Rogelio Yrurtia, *Fortes fortuna adjuvant* de Gustav Eberlein, *Océano* de Paul Gasq y Georges Chedanne, *Patria et libertate* de Luigi Brizzolara y Gaetano Moretti, *Sol* de Jules Lagae y Eugène Dhuicque y *1810-1816-1910* de Miguel Blay (Fig.1-5).⁸ Estos proyectos fueron recompensados con un primer premio mientras que otros 5 y 9 fueron reconocidos con un segundo y un tercer galardón respectivamente.⁹

La ampliación del cupo de primeros premios de 5 a 6 quiso ser un gesto de equidad del jurado.¹⁰ Sus miembros consideraron que las maquetas en condiciones de intervenir en la etapa siguiente habían excedido el número fijado en las bases del concurso. *Arco de Triunfo* fue el beneficiario de esta excepción. Los 10 votos conquistados lo posicionaron por detrás de los 12 de *Fortes fortuna adjuvant* y *Océano* y los 11 de *Patria et libertate*, *Sol* y *1810-1816-1910*.¹¹ La inclusión de Yrurtia en la nómina de semifinalistas convenida el 2 de junio de 1908 habría sido el resultado de alguna campaña en su defensa impulsada por Schiaffino. La intervención de este último habría sido el correlato del auxilio desplegado a favor del artista en San Luis en 1904 examinada oportunamente en esta tesis. La admisión de este proyecto fue objetada por Atanasio Iturbe, Secretario de Obras Públicas, debido al incumplimiento de las condiciones de presentación establecidas en el reglamento. Su postura fue secundada por Adolfo P. Carranza.¹² De hecho, la intromisión de Schiaffino a favor de Yrurtia había constituido el motivo de la renuncia de Carranza en 1907 a la comisión del monumento a Manuel Dorrego.¹³ Por el contrario, la decisión de Emilio Mitre de apoyar a este escultor reveló su favoritismo por Schiaffino a quien había conocido en la

⁷ Los miembros del jurado fueron Ernesto de la Cárcova, Julio Dormal, Joaquín V. González, Eduardo Le Monnier, Ernesto Pellegrini, Francisco Seguí, José R. Semprún, Eduardo Sívori y José M. Ramos Mejía.

⁸ “Fallo del Jurado”, *Revista Técnica*, a. XIII, n. 49, junio-julio de 1908, p. 159 y “El monumento de la Independencia. Fallo del jurado”, *La Nación*, 6.VI.1908. Sobre la descripción de los proyectos semifinalistas, cfr. Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento...*, op. cit., pp. 18-19, 95-98, 143-146, 150-152, 174-177 y 199-202.

⁹ Los primeros premios recibieron una recompensa de 4000 pesos oro; los segundos, 1000 y los terceros, 600. Cfr. “Comisión nacional del Centenario”, *La Prensa*, 10.I.1908.

¹⁰ Acta N° 4, Buenos Aires, 2.VI.1908. MHN, Archivo Adolfo P. Carranza.

¹¹ “Fallo del Jurado”, *Revista Técnica*, a. XIII, n. 49, junio-julio de 1908, p. 159.

¹² Acta N° 4, Buenos Aires, 2.VI.1908. MHN, Archivo Adolfo P. Carranza. Cfr. también Malosetti Costa, Laura, “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA, n. 1, 2002. URL:http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html

¹³ Loíacono, Erika, “Fatalidad y Victoria. El Monumento al Coronel Manuel Dorrego”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 18, 2010-2011, pp. 171-187.

redacción de *La Nación*.¹⁴ Su cargo de director de este periódico le había permitido entrar en contacto con Schiaffino quien se había desempeñado en sus páginas como crítico de arte desde 1891.¹⁵ De igual modo, ellos 2 habían actuado en el comité convocado por el actor José Podestá con el auspicio municipal para dictaminar sobre el premio a la mejor producción teatral creada en Buenos Aires en 1903.¹⁶ Por su parte, el silencio de los otros miembros del jurado acerca de *Arco de Triunfo* habría pretendido acallar cualquier reclamo sobre la omisión de semifinalistas argentinos en una competencia destinada a conmemorar una fecha fundamental del país.

Finalizada su beca de estudios, Yrurtia se había radicado definitivamente en París. Allí, el joven participó en una serie de exposiciones colectivas que pusieron en circulación sus producciones de pequeño formato en el circuito comercial francés. Sus trabajos fueron presentados en La Libre Esthétique en marzo de 1907 y la Sala Chauchat en febrero de 1908.¹⁷ Enterado del concurso, Yrurtia remitió un dibujo en perspectiva de un arco de triunfo de 3 vanos y el boceto en yeso del grupo escultórico que se ubicaría delante de su abertura central (Fig. 6-7). En efecto, *Arco de Triunfo* no se ajustó al reglamento. El envío había omitido su reseña explicativa y la maqueta en yeso del arco coloreada según los materiales definitivos de construcción.¹⁸ Por su parte, el boceto del grupo escultórico no fue más que el proyecto del monumento al Himno Nacional dejado en Buenos Aires al cierre de su muestra en el Salón Costa (Fig. 8). Esta exposición individual inaugurada el 24 de octubre de 1905 había permitido al público local contemplar su producción presentada en Estados Unidos el año anterior.¹⁹ El proyecto del monumento al Himno Nacional consistía en un grupo de hombres y mujeres desnudos avanzando con movimientos rítmicos bajo la guía de un jinete que enseñaba el escudo del país. Un artículo de *La Prensa* del 1 de noviembre de 1907 daría cuenta del monumento al Himno que se planeaba colocar frente al Palacio del Congreso en recuerdo de la Asamblea General Constituyente de 1813.²⁰ En este sentido, podemos arriesgar que Yrurtia había ejecutado esta composición para adelantarse a sus colegas en

¹⁴ Acta N° 4, Buenos Aires, 2.VI.1908. MHN, Archivo Adolfo P. Carranza.

¹⁵ Canale, Godofredo E. J. (comp.), "Prólogo", en Schiaffino, Eduardo, *La evolución del gusto...*, op. cit., p. 10.

¹⁶ Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*, Buenos Aires, Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2003, pp. 131-133.

¹⁷ F.M., "A l'étranger", *Journal des débats politiques et littéraires*, 1.IV.1907 y Vauxcelles, Louis, "La Vie Artistique", *Gil Blas*, 7.II.1908.

¹⁸ "Bases del concurso para el monumento a la independencia argentina", op. cit., 1908, pp. V-VI.

¹⁹ *Catálogo de la Exposición de las obras de Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, 1905. Cfr. también "Bellas Artes. Exposición Irurtia", *La Nación*, 24.X.1905.

²⁰ "Actualidad. Obras de arte en parques, paseos y calles", *La Prensa*, 1.XI.1907.

caso de un futuro concurso de maquetas. Su exhibición en el Salón Costa había sido reseñada por Godofredo Daireaux en estos términos:

El monumento “El himno”, interpreta un sentimiento colectivo y complejo, pues en esa grandiosa manifestación popular, en esta multitud presa del mismo entusiasmo, cada cual camina y canta como mejor le cuadra; y constituye esta misma variedad de actitudes la más adecuada personificación del himno nacional argentino, a la vez plegaria, llamada de guerra y grito de alegría, o canto solemne de triunfo.

La misma expresión de indiferencia del caballo que forma el centro del numeroso grupo, acentúa la violencia del arrebato alegre o heroico de sus acompañantes; y del conjunto resalta una impresión de extraordinario poder artístico, (...) capaz de movilizar turbas enteras de bronce para hacerlas explanar el pensamiento del artista.

Reina, asimismo, en esta obra (...) una profunda melancolía. En toda esa humanidad (...) está latente, a flor de cutis, el dolor. Los personajes, a pesar de su entusiasmo por la victoria que celebran, no han olvidado todavía los sufrimientos de la esclavitud de que se han librado, y parecen agobiados, en medio de su misma expansión, por la abrumadora visión de luchas próximas.²¹

En vísperas de la convocatoria del concurso, Yrurtia estaba concentrado en la realización de *Canto al trabajo* contratado en octubre de 1907 por la Municipalidad de Buenos Aires. El proyecto inicial consistió en un arado arrastrado por 3 hombres desnudos encima del cual estaba sentada una mujer abrazada a una criatura que era precedida por un personaje con un paño al viento (Fig. 9). El artista continuaría revisando la composición hasta alcanzar el número de 14 figuras y el reemplazo del arado por una roca al momento de su inauguración en 1927 (Fig. 10).²² Una semana después de su encargo, Yrurtia acordó la ejecución del monumento a Manuel Dorrego

²¹ “Yrurtia”, *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, 2.XI.1905, p. s./n.

²² Loíacono, Erika, “Fragmentos de Admiración. El *Canto al Trabajo* de Rogelio Yrurtia, VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Buenos Aires, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38780/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

en el plazo de 3 años con la comisión encabezada por Luis Sáenz Peña.²³ A inicios de estas empresas, Ernesto de la Cárcova se había ocupado de promover el concurso del monumento de la Revolución de Mayo en París después de su renuncia a la vicepresidencia de la Academia Nacional de Bellas Artes.²⁴ El envío de *Arco de Triunfo* sin ajustarse a las pautas de presentación respondió al interés de Yrurtia por intervenir en una competición de trascendencia mundial a pesar de sus compromisos previos.

Un confidente del artista fue Daireaux (1849-1916) quien se había convertido en Buenos Aires en autor de textos didácticos sobre temas rurales y cuentos de tono costumbrista. Su vinculación con el círculo artístico había quedado registrada en sus libros *Tipos y Paisajes criollos* (1901) y *Los dioses de La Pampa* (1902) ilustrados por Francisco Fortuny y Eduardo Sívori respectivamente.²⁵ Su apoyo económico a la revista *Athinae*, órgano de difusión del Centro de Estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes, le permitió afianzar estos lazos de amistad.²⁶ Acerca de la difusión dada al concurso en París, Yrurtia había comentado a Daireaux el 14 de enero de 1908 que:

Las noticias que me envía de la tierra no dejan de interesarme. La venida de Dresco me sorprende un poco, sobretodo en este momento en que tiene lugar el concurso del monumento a la Independencia.

Por aquí este concurso hace furor entre los estudiantes de la escuela de Bellas Artes, y en la academia según me dicen, no se habla de otra cosa. Parece solo interesar “aux élèves”. Es el resultado probablemente de la propaganda artística que hizo aquí el Sr. De la Cárcova.

Notable.

Me interesaría saber algo de ese concurso. Espero [que] me comunique sus impresiones. Yo mandé provisoriamente planos para completar mi grupo que Ud. conoce y que dejé en Buenos Aires. En

²³ Loiácono, Erika, “Fatalidad y Victoria...”, *op. cit.*

²⁴ Carta de Domingo Ayarragaray y Ernesto Velasco Tobal a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 21.V.1907. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

²⁵ Amigo, Roberto, “En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el archivo Mario A. Canale”, en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 13-24.

²⁶ Baldasarre, María Isabel, “La revista de los jóvenes: Athinae”, en Artundo, Patricia (ed.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60.

este momento trabajo la maqueta definitiva en yeso que acabaré probablemente dentro de 3 o 4 meses.²⁷

La elección de *Arco de Triunfo* fue invalidada por Enrique Chanourdie en la *Revista Técnica* de julio de 1908. Este ingeniero francés apeló a su admisión en condiciones irregulares y su composición aparentemente extraña para el suceso patrio a rememorar. Esta publicación argentina, órgano de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos, era dirigida por Chanourdie desde su creación en 1895. De hecho, sus objeciones al concurso pueden ser leídas como un acto de defensa de sus coterráneos si atendemos que “Se dice que cualquiera que sea el valor del proyecto premiado no será adoptado si no es de un artista de raza española”.²⁸ Su reacción no habría sido exagerada si consideramos que Eugène Thiébaud, delegado comercial francés en el país, había informado a sus jefes sobre la excepción hecha con Yrurtia.²⁹ Una de las críticas de Chanourdie apuntó a la confusión creada por la comisión al establecer un concepto genérico de revolución en lugar de exigir la representación del 25 de mayo de 1810. Sin embargo, el destaque dado por Yrurtia a la actuación cívica en ese acontecimiento no respondió necesariamente a su propia invención. Si bien esta composición fue el resultado de la capacidad creativa del artista, la reseña histórica distribuida a los concursantes extranjeros había subrayado la importancia de la reacción popular.³⁰ Asimismo, el discurso oficial atribuía el despertar heroico a la masa ciudadana más allá de los hombres ilustres que habían capitaneado el rechazo político contra la monarquía española.³¹ En suma, Chanourdie argumentó en contra de *A mi Patria* que:

En honor de la verdad, debemos decir que (...) el fallo del jurado nos parece bien inspirado, en cuanto ha consagrado (...) lo más sobresaliente y adaptable entre los 74 [proyectos] que se presentaron.

²⁷ Carta de Rogelio Yrurtia a Godofredo Daireaux. París, 14.I.1908. Citada en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., p. 123.

²⁸ “Cartera de un artista”, *La Prensa*, 27.I.1908.

²⁹ Carta de Eugène Thiébaud a Stephen Pichon. Buenos Aires, 8.VI.1908. Citada en Piccioni, Raúl, “El monumento al centenario. Un problema de Estado”, en AA.VV., *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 193-200.

³⁰ “Bases del concurso para el monumento a la independencia argentina”, op. cit.

³¹ Carsen, María Victoria, “Mayo de 1910: el imaginario a través de los discursos oficiales”, *Temas de historia argentina y americana*, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 3, octubre de 2003, pp. 13-28.

Y decimos en su mayoría porque creemos (...) no deber tomar en consideración el del escultor Irurtia, cuya inclusión en el número de los premiados concebimos se explique pero no creemos que se justifique.

(...)

Aquí (...), solo diremos que ha habido exceso de buena voluntad en incluir este proyecto (...) porque él estaba de hecho excluido por no ajustarse a las bases del concurso. Sentimos vernos obligados a expresarnos como lo hacemos, pues consideramos al escultor Irurtia el más talentoso (...) de nuestros escultores, pero: (...) El triunfo de un artista nacional no puede ser preferido al triunfo de la Justicia.³²

Los reparos de Chanourdie coincidieron con el rumor del traspaso de *Sol naciente* de Antonin Mercié, Louis Dubois y René Patouillard de la lista preliminar de semifinalistas a la nómina de segundos premios. La maqueta habría sido corrida de su destino de gloria para dar cabida a Blay en el grupo de competidores de la etapa siguiente del concurso. Según Raúl Piccioni, este cambio habría respondido a la presión ejercida por la colonia española local sobre la redacción de *La Nación* valiéndose de su importancia numérica y su influencia económica después de la italiana.³³ En paralelo, Blay aprovechó su arribo a Buenos Aires en marzo de 1908 para participar en varios eventos que le permitiesen posicionar su nombre antes de la apertura de la segunda fase de la competencia.³⁴ Su venida había sido acompañada por la copia en mármol de su escultura *Los primeros fríos* (1892) comprada por la Municipalidad.³⁵ En su juventud, Blay (1866-1936) había frecuentado la Académie Julian y el taller de Henri Chapu en París en calidad de pensionado de la Diputación Provincial de Gerona. Su labor escultórica había sido recompensada con una medalla de honor en la Exposición

³² “Resultado del Concurso del Monumento a Mayo”, *Revista de Arquitectura*, a. IV, n. 49, junio y julio de 1908, p. 135.

³³ Piccioni, Raúl, “El monumento al centenario. Un problema de Estado”, *op. cit.*

³⁴ “El escultor catalán Miguel Blay. Su llegada a Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 492, 7.III.1908, p. s./n.

³⁵ La escultura original fue exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1892 y la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1894. La obra pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña con el inv. n. 010002-000. Por su parte, la copia en mármol traída a Buenos Aires se encuentra en el Jardín Botánico “Carlos Thays”. Respecto a su compra, véase Corsani, Patricia, “Simpatías españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906-1908)”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 12, 2012-2013, pp. 39-56.

Universal de 1900 y el título de caballero de la Legión de Honor en 1901.³⁶ Antes de su partida de Madrid, este escultor había escrito a Schiaffino para garantizarse su defensa en las deliberaciones del jurado dada la amistad entablada entre ellos durante la venta de *Los primeros fríos*.³⁷ En este sentido, Blay había comunicado a Schiaffino el 7 de agosto de 1907 que:

Como supongo que Ud. no es extraño a la amable invitación que he recibido estos últimos días de tomar parte en un gran concurso, por esto me permito hablarle de este asunto. Me refiero al gran Monumento a la Independencia Argentina. Al ver que Ud. (...) figura entre los miembros que componen el Jurado, esto me anima a meterme en la pelea tomando parte del concurso, porque tengo la seguridad de que si el caso se presenta hará Ud. cuanto sea equitativo y justo a favor mío.

(...)

Con Meifrén hablamos extensamente de este concurso, al cual según él debo necesariamente concurrir, además él opinaba que para asegurar más el éxito yo debería hacer lo siguiente: hacer el boceto, llevarlo en persona a Buenos Aires, consultar primero con Ud. a título de amigo para ver si antes de presentarlo Ud. creía necesaria alguna modificación, llevar terminado al mismo tiempo (...) “Los Primeros Fríos” y (...) media docena de obras no muy grandes (...) [para] hacer una pequeña exposición que coincidiendo con la exposición de los bocetos para el Monumento no dejaría de preparar una atmósfera favorable.³⁸

Su viaje a Buenos Aires fue aconsejado por su coterráneo Eliseo Meifrén (1859-1940) quien había expuesto sus pinturas en el Ateneo en mayo de 1900 y en el Salón

³⁶ Pérez Comendador, E., “El escultor Miguel Blay y su época”, *Academia*, Madrid, n. 24, 1º semestre, 1967, pp. 11-25.

³⁷ Una prueba de esta amistad fue el busto en mármol de Jeanne Coppin (1909) de Miguel Blay. Este retrato de la compañera de Eduardo Schiaffino se conserva actualmente en el MNBA con el inv. n. 7469.

³⁸ Carta de Miguel Blay a Eduardo Schiaffino. Madrid, 7.VIII.1907. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3327.

Witcomb en octubre de 1906 con gran aceptación del público.³⁹ Durante su estadía, Blay participó en un banquete en su honor en el Círculo Republicano Español y armó el decorado escénico de una pieza teatral organizada por esa entidad.⁴⁰ La prensa escrita dio cuenta además de su participación en una muestra colectiva a inicios de mayo de 1908.⁴¹ Su actuación pública fue registrada por *Caras y Caretas* cuyos editores se habían ocupado de prestigiar a las figuras más prominentes de la colonia española desde su creación en 1898.⁴² Asimismo, su venida resultó provechosa ya que fue contratado en el mes de julio por una comisión presidida por Carranza para realizar el monumento a Mariano Moreno con fondos municipales.⁴³ La misión de esta agrupación nombrada en 1907 consistió en erigir las estatuas de los miembros de la junta gubernativa de 1810 en las plazas de la ciudad.⁴⁴ Moreno fue representado sentado en lo alto de un basamento irregular simulando un peñasco, la mirada en el horizonte, una mano sosteniendo una pluma y la espalda custodiada por un cóndor con sus alas extendidas. Esta imagen destacó su acción visionaria como escritor de la *Gaceta de Buenos Aires* en cuyas páginas había impulsado la libertad de prensa y de comercio (Fig. 11).⁴⁵ De igual modo, Blay requirió la colaboración de Schiaffino si atendemos a su pedido de remitirle algunas fotografías y las dimensiones de los cóndores del Zoológico de la ciudad.⁴⁶

³⁹ “Exposición Meifrén en los Salones del Ateneo”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 84, 12.V.1900, p. s./n. y “Exposición Meifrén”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 417-418, 6.X.1906, p. s./n.

⁴⁰ “Retratos de actualidad”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 494, 21.III.1908, p. s./n.; “Banquete”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 497, 11.IV.1908, p. s./n. y “Las fiestas españolas. En el Salvador”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 501, 9.V.1908, p. s./n.

⁴¹ “Exposición de artistas españoles”, *Caras y Caretas*, a. XI, n. 501, 9.V.1908, p. s./n.

⁴² *Caras y Caretas* fue un semanario dirigido por el español Eustaquio Pellicer (1859-1937). Su redacción contó con varios integrantes de esa colectividad como el dibujante José M. Cao Luaces (1862-1918). Véase Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2008, pp. 27-30.

⁴³ *Memorándum sobre las estatuas inauguradas en 1910*, Buenos Aires, 1912, p. 72. Véase también Bedoya, Jorge, “Tres esculturas de artistas españoles en el Buenos Aires del Centenario”, *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 13, 1989, pp. 33-54.

⁴⁴ La comisión fue aprobada por una ordenanza del 21 de mayo de 1907. Sus miembros fueron Atilio Barilari, José Luis Cantilo, Ernesto de la Cárcova, Carlos Coll, Adolfo E. Dávila, José Garmendia, Vicente F. López, José M. Ramos Mejía, Carlos Saavedra Lamas y José Matías Zapiola. Los prohombres homenajeados fueron Manuel Alberti por Lucio Correa Morales, Miguel de Azcuénaga por Enrique Cordier, Juan José Castelli por Gustav Eberlein, Juan Larrea por Arturo Dresco, Domingo Matheu por Mateo Alonso, Juan José Paso por Torcuato Tasso, Nicolás Rodríguez Peña por Gustav Eberlein, Cornelio Saavedra por Jules Lagae e Hipólito Vieytes por José Llaneses. Cfr. *Memorándum sobre las estatuas ...*, op. cit., pp. 4-5 y 72-73.

⁴⁵ Respecto a la inauguración del monumento, véase “El monumento a Moreno”, *Caras y Caretas*, a. XIII, n. 627, 8.X.1910, p. s./n.

⁴⁶ Carta de Miguel Blay a Eduardo Schiaffino. A bordo del Plata, 27.IX.1908. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3326.

La exposición de los proyectos semifinalistas fue abierta el 24 de mayo de 1909 en los pabellones de la Sociedad Rural.⁴⁷ Los trabajos presentados debieron ajustarse a las modificaciones de orden artístico e histórico señaladas por el jurado al cierre de la etapa anterior.⁴⁸ Asimismo, la Pirámide de Mayo debía ser conservada en el interior del futuro monumento por iniciativa de Carranza.⁴⁹ La maqueta en yeso del arco de triunfo de 3 vanos preparada por Yrurtia para esta fase del concurso había llegado a Buenos Aires en diciembre de 1908.⁵⁰ En enero del año siguiente, el escultor recapacitó sobre la necesidad de reducir su número de aberturas para adecuarse a las correcciones del jurado.⁵¹ Su nuevo proyecto en yeso de un arco de triunfo de un vano y la versión en piedra del grupo escultórico fueron despachados el mismo día del cierre del plazo de entrega en febrero de 1909. Esta forma arquitectónica presentaría un nicho a cada lado de su abertura ornamentado con las alegorías en bronce del Civismo y la Constitución en su frente y de la Paz y el Progreso en su parte posterior (Fig. 12). Su ático y su intradós serían recubiertos con bajorrelieves alusivos a las batallas argentinas más destacadas del siglo XIX. Sus enjutas llevarían guirnaldas de motivos vegetales en granito.⁵² Las razones de la elección de esta composición fueron reveladas por Yrurtia de la siguiente manera:

Considerando, que la República Argentina en su primer centenario, pensaba celebrar no sólo una fecha histórica, sino también su estado actual de progreso, luego de cien años de lucha, he creído; que el único monumento capaz de sintetizar nuestra victoria, no podría ser otro que un arco de triunfo.

Con este espíritu, pensé en este símbolo elocuente y significativo, que los grandes pueblos levantan en su apoteosis. Es sin duda el más concreto, (...) que de modo general puede glorificar a todos los hijos

⁴⁷ “El monumento a la Revolución de Mayo. Los bocetos definitivos”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 560, 26.VI.1909, p. s./n. Cfr. también “El concurso para el monumento nacional”, *Athinae*, a. II, n. 10, junio de 1909, pp. 9-15.

⁴⁸ “El monumento a Mayo. Modificaciones en los bocetos premiados”, *Revista de Arquitectura*, a. IV, n. 50, agosto y setiembre de 1908, pp. 170-172.

⁴⁹ Acta N° 4. Buenos Aires, 2.VI.1908. MHN, Archivo Adolfo P. Carranza.

⁵⁰ Carta de Indalecio Gómez a J. Cayol. Buenos Aires, 22.X.1911 y Carta de Bernabó & Finanzas a David Peña. Buenos Aires, 10.XI.1911 y 19.XI.1911. En Expediente N° 531-I-1911. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

⁵¹ “El monumento a Mayo. Modificaciones en los bocetos premiados”, *op. cit.*

⁵² Carta de Rogelio Yrurtia a la Comisión del Centenario. París, 1.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

de la Tierra que brindaron ya su corazón, su cerebro o su energía, a un acto heroico en beneficio del país.

(...)

Mi objeto, además de intentar traducir el triunfo en sí, fue también el de obtener una masa monumental, imponente, que imperara sobre todas las construcciones que forman la plaza.⁵³

El proyecto de Yrurtia no constituyó una novedad. Un arco de triunfo había sido sugerido en setiembre de 1899 por el pintor Julio Fernández Villanueva para colocarse en la plaza de Mayo como monumento a los sucesos patrios de 1810.⁵⁴ Esta iniciativa había respondido al pedido de Andrés Lamas quien estaba interesado en obsequiar un homenaje de esta jerarquía a la Municipalidad de Buenos Aires.⁵⁵ Fernández Villanueva había detallado a ese historiador uruguayo el aspecto de esta construcción de 3 vanos cuyo remate ostentaría un grupo alegórico del himno nacional. Por su parte, sus zócalos mostrarían bajorrelieves de temática histórica.⁵⁶ En resumen, Fernández Villanueva había explicitado los fundamentos artísticos de su propuesta destacando la necesidad de encomendar su realización a un artífice argentino:

Pienso que el Monumento de Mayo debe ser el libro en que las generaciones venideras lean su propia historia, desde las primeras conmociones populares en que germinaba la idea de la revolución hasta que (...) pudimos entonar a la faz del mundo nuestro himno sagrado.

(...)

Debe ser un arco. (...) Porque bajo su bóveda, guarnecida de las intemperies podrá conservarse la sacrosanta reliquia [de la Pirámide] que nos queda. Porque el arco representa una idea de protección y

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ “La Pirámide. Monumento de Mayo”, *El Tiempo*, 23.I.1899.

⁵⁵ “Noticias. Ornamentación de la Plaza de Mayo”, *La Nación*, 2.IV.1890.

⁵⁶ La parte decorativa del arco de triunfo “(...) se reducirá al coronamiento que consistiría en la interpretación por corazón argentino de este tema sublime: ¡Oíd mortales el grito sagrado! y a los bajorrelieves, ilustraciones de este libro: Sala del Cabildo, 25 de Mayo, Congreso de Tucumán, Paso de los Andes, Batalla de Maipo, Batalla de Chacabuco, etc.”. “La Pirámide. Monumento de Mayo”, *El Tiempo*, 23.I.1899.

parece indicar que bajo su bóveda o amparo deban pasar las generaciones que hayan de conducir este pueblo a su destino.

(...)

Y repito: creo que el Monumento en su parte decorativa debe ser sentido por el autor; que no pueden tener allí sitio las firmas extranjeras; bien haya Canovas o Bartholdis, nuestra corona de gloria nos la entretejerán ellos. Modesta que ella sea, debe llevar nuestros nombres; y no será modesta sino grande como es el sentimiento que la inspire.⁵⁷

Este proyecto jamás se concretó. En tanto, el arco de triunfo de Yrurtia se completó con la maqueta del monumento al Himno Nacional reformulada con el añadido de una cantidad mayor de personajes que la llevó a medir 1 metro de alto y 2,70 metros de largo. Esta composición se convirtió en un desfile de hombres y mujeres desnudos, algunos de ellos a caballo, movidos por el sentimiento revolucionario que había animado a la población criolla en su lucha por conquistar una nación moderna. Este trabajo titulado *Apoteosis de la República Argentina* sería emplazado sobre una plataforma presidida por la escultura *La República Protectora* (Fig. 13). Esta figura consistiría en una mujer sedente, vestida con una túnica, un gorro frigio en la cabeza y el escudo del país apoyado entre las piernas.⁵⁸ Actualmente, este grupo escultórico recibe el nombre de *El Pueblo de Mayo en Marcha* (Fig. 14).⁵⁹ Sus protagonistas se destacan por sus cuerpos contorsionados, sus proporciones alargadas, sus gestos exagerados y sus ritmos desenfrenados. Su autor nos revela que esta multitud estaba compuesta por “(...) delante, una marcha épica, conduciendo el escudo nacional en triunfo, (...) por la derecha la juventud llevando en ostentación la bandera y más atrás el canto. Por la izquierda, la danza, símbolo de alegría y por fin la protección”.⁶⁰ Esta marcha celebratoria de la causa independentista habría sido inspirada por la agitación

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Carta de Rogelio Yrurtia a la Comisión del Centenario. París, 1.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

⁵⁹ Actualmente, *El Pueblo de Mayo en Marcha* pertenece al MCY con el inv. n. 936. Este grupo escultórico permaneció en custodia del MNBA hasta el pedido de devolución efectuado por su autor el 28 de setiembre de 1936. Yrurtia reclamó su restitución con el objetivo de incluirlo en la nómina de trabajos que ofrecería en donación al Estado argentino para fundar el MCY. Cfr. Copia de la carta de Rogelio Yrurtia a Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires, 28.IX.1936. MCY, Archivo Rogelio Yrurtia.

⁶⁰ Carta de Rogelio Yrurtia a la Comisión del Centenario. París, 1.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

plástica del grupo escultórico en mármol *La Danza* (1868) de Jean-Baptiste Carpeaux (Fig. 15). Esta escena se encontraba dominada por un genio alado con una pandereta en la mano cercado por una ronda de bacantes en desequilibrio debido a sus contorsiones acompasadas. Su colocación en la fachada de la Ópera de París desde 1869 nos permite confirmar que Yrurtia había podido conocerla durante su radicación en la capital francesa.

El título de la segunda propuesta de Yrurtia fue *A mi Patria*. En vísperas de su despacho, el escultor advirtió que la fragilidad del yeso atentaría contra la integridad de *Apoteosis de la República Argentina* durante su navegación a Buenos Aires. En consecuencia, Yrurtia decidió trasladar esta composición a la piedra. Sin embargo, sus figuras no lograron concretarse en todos sus detalles debido al temor del artista de ser descalificado si el embarque de su proyecto se efectuaba después de febrero. La premura por concluir este trabajo persuadió a Yrurtia de contratar a 6 talladores para que lo auxiliasen en el desbastado de sus personajes. No obstante, la ayuda adicional no impidió que esta tarea se transformase en una empresa titánica que agotó a Yrurtia de modo físico y emocional. En este sentido, el artista expresó su abatimiento a Daireaux asegurando que “Trabajo con luz en la noche, hasta que mis miembros no resisten a soportar mi cuerpo enfermo de fatigas y penas. ¿Para qué me pregunto!? (...) Pero lo que me consuela es que es un tributo que todos los grandes pagamos, luego de muchos sacrificios”.⁶¹

Las noticias periodísticas acerca de *A mi Patria* pusieron el nombre de Yrurtia en circulación en Buenos Aires antes de la apertura de la exposición en la Sociedad Rural. Las crónicas sobre el concurso publicadas por Charles Morice en el *Mercure de France* y el *Paris Journal* del 16 de marzo y del 25 de abril de 1909, respectivamente, contribuyeron a prestigiar la imagen pública del escultor. El interés de este crítico de arte por *A mi Patria* constituyó el correlato de su admiración por *Las Pecadoras* examinada en el capítulo dedicado a la Exposición de San Luis. Morice había visitado el taller de Yrurtia para examinar la propuesta antes de su despacho a Buenos Aires. En sus artículos, el escritor cuestionó las soluciones plásticas usadas por los semifinalistas europeos para sortear su desconocimiento de la historia argentina. En uno de éstos, Morice desafió al jurado del certamen a examinar *A mi Patria* con una mirada minuciosa para arribar al resultado más conveniente para las bellas artes del país:

⁶¹ Carta de Rogelio Yrurtia a Godofredo Daireux. París, 22.I.1909. Citada en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 124-125.

El jurado eliminatorio (...) escogió solamente seis.

(...)

Es evidente que estos cinco artistas [europeos] han querido expresar (...) el aspecto teatral, convencional y de apoteosis común de todas sus composiciones. Porque ¿qué razón hay para que esa figura griega, esas fieras de Nubia y esas armas internacionales representen mejor a la Argentina que a la Helvecia o al Congo? Sin embargo, se trata de glorificar a la Argentina. Si ante el monumento nada me revela la presencia de la vida (...) de un pueblo determinado y no de otro, si el pueblo argentino no está designado más que aquí y allá por medio de escudos y nombres escritos en las paredes, el objeto no se ha conseguido.

(...)

No espero que los competidores de Rogelio Irurtia se retiren ante él sino pedir a los jurados de Buenos Aires su opinión. Este gesto heroico sería, sin embargo, hermoso. Pero no, no es posible esperarlo.

Es necesario esperar tan sólo que la justicia sea hecha.⁶²

Yrurtia no desconoció los beneficios que unas palabras de aliento surgidas de la pluma de Morice significaban para el prestigio de *A mi Patria* a su arribo a Buenos Aires. Una prueba de ello fue el envío de las dos crónicas a Schiaffino. El escultor las remitió con la advertencia de que su propuesta “(...) ha sorprendido a los pocos que la enseñé, y, con todo siento no haberla podido exponer antes de mandarla, lo que sin duda le hubiera servido mucho en la defensa que esta vez, espero [que] no tendrá que excusarme”.⁶³ Schiaffino pretendió divulgarlas en *La Nación*. Sin embargo, Mitre se negó a su pedido para evitar que fuese interpretado como un guiño de parcialidad del

⁶² “Arte y Patria”, *El Diario*, 21.V.1909. Esta crónica es una traducción al español de la firmada por Charle Morice en el *Paris Journal* del 25 de abril de 1909.

⁶³ Carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino. París, 18.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3326.

periódico previo al veredicto del jurado.⁶⁴ No obstante, su intención se concretó el 15 y el 21 de mayo de 1909 en las páginas de *El Diario* del que había sido corresponsal en Europa durante la década de 1880.⁶⁵ *A mi Patria* se enfrentó también a la resistencia de Manuel J. Güiraldes, intendente de Buenos Aires, debido a la elección del arco de triunfo como forma arquitectónica y al tamaño exagerado que alcanzaría al emplazarse en su destino. El funcionario había desaprobado este proyecto convencido del despropósito de instalar esa construcción en la plaza de Mayo cuando la Municipalidad planeaba levantar otra igual. Esta iniciativa formaba parte del plan de reformas del bosque de Palermo ideado el año anterior por el Departamento de Obras Públicas.⁶⁶ Uno de los cambios se trataba de la colocación de un arco de triunfo dedicado al ejército de los Andes en el cruce de las avenidas Sarmiento y Del Libertador.⁶⁷ Por su parte, las objeciones de Güiraldes llevaron a Yrurtia a manifestar que “Su arco de ladrillo, [que] pasa allí por (...) Palermo, (...) nada tiene que ver con el mío de granito. El destino de cada uno, me parece bien diferente, (...) -a no ser- que quiera tener el privilegio de la primacía de una idea que no le pertenece.”⁶⁸

Yrurtia siguió de cerca en París las intrigas elucubradas en torno a los artífices de las maquetas semifinalistas. En vísperas de la exposición final, Eberlein fue contratado por la Municipalidad para ejecutar las efigies de Juan José Castelli, Juan de Garay, Bernardo de Monteagudo y Nicolás Rodríguez Peña para las plazas de Buenos Aires (Fig. 16-19).⁶⁹ Estos encargos fueron vistos por la opinión pública como una prueba de la presión ejercida por el Emperador de Alemania sobre las autoridades locales para promover el nombre del escultor.⁷⁰ Estas obras obligaron a Eberlein a radicarse en el

⁶⁴ Borrador de la carta de Eduardo Schiaffino a Guillermo Udaondo. Buenos Aires, 24.VI.1909. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3327.

⁶⁵ Sobre la actuación de Schiaffino en *El Diario*, véase Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885)...”, *op. cit.*

⁶⁶ “Embellecimiento del Parque Tres de Febrero. Proyecto de transformación”, *La Nación*, 4.VII.1908 y “El proyecto de Virgilio Cestari para el parque”, *La Nación, Suplemento ilustrado*, 11.III.1909, p. 27.

⁶⁷ Mauro, María Eugenia, “Otro nuevo proyecto para una nueva Buenos Aires. Una propuesta de embellecimiento para el Parque Tres de Febrero”, en Saavedra, María Inés (coord.), *Buenos Aires: artes plástica, artistas y espacio público (1900-1930)*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 27-55.

⁶⁸ Carta de Rogelio Yrurtia a la Comisión del Centenario. París, 1.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

⁶⁹ *Memorándum sobre las estatuas...*, *op. cit.*, pp. 72-73. Sobre la estatua de Nicolás Rodríguez Peña, cfr. “Monumentos a los Próceres de la Primera Junta”, *Athinae*, a. I, n. 4, diciembre de 1908, p. 25. Otra de las esculturas realizadas por Eberlein fue el retrato en mármol de Adolfo P. Carranza (1910) que se conserva en el MHN con el inv. n. 1879. Esta figura fue representada con una toga similar a las usadas por los cónsules del Imperio Romano. Esta pieza habría constituido una muestra de agradecimiento del escultor por el número de encargos recibidos de la comisión municipal a cargo de Carranza.

⁷⁰ Espantoso Rodríguez, Teresa y Raul Piccioni, “Conmemoración y política internacional: el concurso para el Monumento al Centenario, Buenos Aires 1910”, en Martínez, Juan Manuel (ed.), *Arte americano:*

país.⁷¹ Asimismo, la apertura de una exposición individual de sus esculturas en abril de 1909 en un salón del Pabellón Argentino alimentaron estas sospechas.⁷² En simultáneo, la visita del presidente de Francia y del canciller argentino al taller de Gasq en febrero de ese año para conocer su proyecto reformado constituyó una maniobra diplomática a favor de éste.⁷³ Por el contrario, “España (...) no se preocupa ni de la lucha ni del glorioso luchador que la representa. ¡Y sería tan justo que se escogiera (...)! No sólo por su belleza (...) sino también porque (...) ha evitado (...) los recuerdos molestos para el pueblo vencido (...)”.⁷⁴ Este comentario de un cronista de Madrid no resulta exagerado si consideramos que el trato especial recibido por la comitiva española en Argentina podría haber garantizado a Blay una recompensa mayor a la obtenida. Respecto a estas intromisiones políticas, Yrurtia relató a Schiaffino el 1 de abril de 1909 que:

Aquí, este concurso ha revolucionado [a] todo el mundo. Cada uno desea para su súbdito y para el arte de su reino, la gloria del triunfo. S.[u] M.[ajestad] el Emperador de Alemania, hace gestiones ante nuestro gobierno por medio de un diplomático, llegando su candidez hasta el ridículo.

Blay (...) se hace celebrar en España, como el héroe vencedor del concurso mundial con grandes fiestas y banquetes en los que S.[u] M.[ajestad] el Rey Don Alfonso se hace representar. Discursos no faltan, y abundan publicaciones en periódicos y revistas que reproducen la obra de estos maestros de la intriga (...).

Igual sistema es el empleado por los señores Gasq y Chedanne del pabellón francés. De estos, he conseguido unos grabados, que he remitido al Señor Udaondo.

Durante este tiempo, supe [que] se me combatía en mi tierra, con una campaña odiosa, que comprendo no puede ser sino la obra de algunos

contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte, Santiago de Chile, RIL editores, 2006, pp. 209-215.

⁷¹ “Comisión del Centenario de Mayo”, *La Prensa*, 13.X.1908.

⁷² C.I., “La exposición Eberlein”, *Athinae*, a. II, n. 8, abril de 1909, p.15.

⁷³ “Le centenaire de l’Independence argentine”, *Le Petit Parisien*, 6.III.1909.

⁷⁴ “Un monumento de Miguel Blay”, *Blanco y Negro*, a. XIX, n. 939, 1.V.1909, p. 21.

enemigos, inquietos de la suerte de sus intereses que peligran en el concurso con mi presencia.⁷⁵

Yrurtia tampoco pudo escapar a esta trama de sospechas. Los adversarios del escultor habrían invalidado su participación en la etapa final del concurso poniendo en duda su nacionalidad argentina en un suelto periodístico. De acuerdo al artista, esta infamia había sido publicada en las páginas de *El Diario*.⁷⁶ Sin embargo, no hemos encontrado los artículos referidos. Los datos personales tergiversados para perjudicar su imagen pública habrían sido el origen guipuzcoano de sus padres y la radicación de una parte de su familia en Uruguay.⁷⁷ Sus padres habían contraído matrimonio 20 años antes en el municipio de Carmelo donde nacerían también sus hijos mayores. Por su parte, Yrurtia nació en Buenos Aires en 1879.⁷⁸ Las calumnias fueron impulsadas en una época donde la inmigración española era percibida por la elite local como una amenaza a sus privilegios debido a su rápido ascenso en la escala social.⁷⁹ Asimismo, la masividad de la presencia extranjera en la ciudad había sido interpretada como la causa de la desintegración social promovida por las huelgas y las protestas obreras. Indignado por las acusaciones en su contra, el escultor manifestó a Daireaux a inicios de 1909 que:

Esta campaña odiosa, que bien comprendo su fin, no me toca. Mis enemigos de toda especie y momento, los celosos de mi genio y de mi destino quieren aniquilarme -yo lo sé- pero no lo conseguirán. Comprendo que mi presencia en el concurso del Centenario, es un obstáculo a las aspiraciones particulares de cada uno y sus asociados, que no miran más que el millón de centavos que peligran que se les

⁷⁵ Carta de Rogelio Yrurtia a la Comisión del Centenario. París, 1.IV.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3620.

⁷⁶ Carta de Rogelio Yrurtia a Godofredo Daireux. París, 22.I.1909. Citada en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 124-125.

⁷⁷ Dupetit Ibarra, A., “El escultor Rogelio Irurtia, ¿era uruguayo?”, *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, 1980, pp. 113-115.

⁷⁸ Los padres de Yrurtia fueron Antonio Yrurtia y Joaquina Ciríaco. Ellos se casaron el 21 de febrero de 1859 en la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Fruto de esta unión fueron Antonia María, Juana Josefa, José Ignacio, Ángel Antonio, José Luis, Eleuteria, Bernardino Eduardo, Sofía, Juana Leonor, Carmen y León Rogelio. Todos fueron bautizados en esa misma iglesia. Cfr. Beramendi, Jorge F., *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Fundación Juan de Garay, 2009, pp. 13-19.

⁷⁹ Moya, José Carlos, “Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual”, en Nuñez Seixas, Xose (ed.), *La Galicia austral*, Buenos Aires, Biblos, 2001, pp. 69-85.

escape. Pero ese fue desde siempre mi objeto, mitigar la avalancha de mendigos y aventureros que pululan en el mundo llenándolo de atrocidades. Y esto lo hice como argentino. Cuanto a su pregunta, a su duda, creo no deber tener necesidad de repetirle que he nacido en Buenos Aires, lo que puedo probar, a pesar de las demostraciones del suelto (...).⁸⁰

La exhibición de las maquetas impulsó a Sebastián Viviani a reflexionar sobre la necesidad de delegar la ejecución del monumento a la imaginación de un artista argentino. Su opinión apareció en *Athinae* en junio de 1909. Este joven uruguayo se había sumado a la redacción de la revista al regresar de Europa donde había estudiado escultura con una pensión de su nación.⁸¹ El suceso histórico conmemorado, el sitio de emplazamiento y la presencia de un semifinalista nacido en el país fueron los argumentos esgrimidos para justificar su postura. Su defensa de *A mi Patria* fue una muestra más del apoyo categórico de esta publicación a la producción artística argentina. Asimismo, esta crítica constituyó una demostración de la estima de su director Mario Canale por Yrurtia a quien había conocido a través de Daireaux.⁸² En su artículo sobre el concurso, Viviani resaltó la actuación de Yrurtia en estos términos:

Yrurtia no ha coincidido por su espíritu argentino con sus colegas ultramarinos.

Lo que viene a confirmar (...) que [no es posible que] un poema épico de un país sea compuesto con la misma grandiosidad (...) lo mismo por un extranjero indiferente a sus glorias, como por un hijo de la tierra, en la que amamantó sus entusiasmos y (...) los grandes hechos patrios.
(...)

⁸⁰ Carta de Rogelio Yrurtia a Godofredo Daireux. París, 22.I.1909. Citada en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 124-125.

⁸¹ Sobre la formación artística de Viviani, cfr. Cámara de Representantes, *Diario de sesiones de la H. Cámara de Representantes. Sesiones ordinarias del 1º período de la XXII Legislatura*, Montevideo, v. 22, 1907, p. XXXIII.

⁸² Baldasarre, María Isabel, “La vida artística de Mario A. Canale”, en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 37-40.

Repetimos (...) que la correspondencia entre la obra de arte y el pueblo debe ser directa, y que solamente escultores nacionales deben ser llamados a representar (...) nuestra Historia, pues ellos y no otros pueden eternizar (...) los hechos que nos corresponden, el espíritu que nos anima, en una palabra nuestra idiosincrasia solo nosotros podemos trazarlo.⁸³

Asimismo, Carlos Delcasse (1852-1941) respaldó a Yrurtia. Su nombre no resultaba desconocido para el escultor ya que se trataba del abogado que había escogido para patrocinarlo en la firma del contrato de *Canto al trabajo*. Su afición a los deportes había transformado su residencia en una suerte de club donde se congregaban los hombres más destacados de la época como Jorge Newbery. Su actuación pública incluía la esfera política como intendente del barrio de Belgrano en 1887 y diputado desde 1907.⁸⁴ Delcasse sostuvo que el triunfo de una de las propuestas europeas constituiría una ofensa a la sociedad argentina puesto que revelaría la incapacidad de su clase dirigente para evocar sus glorias nacionales. Igualmente, objetó la exhibición de *A mi patria* en un pabellón distinto al reservado a los restantes proyectos por considerar que se trataba de un gesto malintencionado de los organizadores del concurso.⁸⁵ Desde su perspectiva, esta distribución obligaba a los espectadores a deambular por el predio de la Sociedad Rural en busca de esa obra. Por el contrario, la ejecución de las maquetas en una escala del 15% de sus dimensiones definitivas había impedido la instalación de todas éstas en un único edificio.⁸⁶ De hecho, la designación de Schiaffino como responsable del armado de la muestra nos permite arriesgar que la colocación de *A mi patria* en un salón aparte fue una decisión deliberada para destacarla en la competencia.⁸⁷ En su defensa del escultor, Delcasse interpeló a los lectores de *La Argentina* en 1909 escribiendo que:

⁸³ Viviani, Sebastián F., “El concurso para el Monumento Nacional”, *Athinae*, a. II, n. 10, junio de 1909, pp. 10-15.

⁸⁴ Soiza Reilly, Juan José de, “Un viaje alrededor de Carlos Delcasse”, *Caras y Caretas*, n. 1628, 14.XII.1929, p. s./n.

⁸⁵ Delcasse, Carlos, “Sobre los proyectos de monumento a la revolución”, *La Argentina*, 3.VII.1909.

⁸⁶ “Bases del concurso para el monumento a la independencia argentina”, *op. cit.*

⁸⁷ “Celebración del centenario”, *La Nación*, 25.VI.1909.

Olvidemos por un momento el esplendor de este grupo [de Yrurtia] (...). ¿Qué haría el jurado? Acordaría el premio a un escultor extranjero (...). Es decir, que el dinero argentino, compraría como una mercancía ajena, el símbolo nacional de la Independencia. Pero sería un grosero contrasentido (...).

Y la posteridad inmediata nos diría con toda justicia: ¿quién dio mandato imperativo a nuestra generación para celebrar a medias y con el concurso extraño, el homenaje a la independencia? Si tenáis escultores nacionales, capaces de realizar el monumento por excelencia, ¿por qué no os abstuvisteis? (...)

El monumento ejecutado por un extranjero, no será nunca el monumento a la emancipación, sino el doloroso emblema de la sumisión nacional al pensamiento y al sentimiento extraños (...). Así como los argentinos no necesitaron ser capitaneados por jefes extraños, para hacer triunfar la revolución de Mayo en cinco naciones, así tampoco necesitan hoy, después de un siglo de independencia quien los dicte, a lengua ajena, la oración patriótica, que en esta hora solemne debe brotar de las entrañas de la nación, a fin de que el homenaje sea completo, para no turbar la conciencia argentina con una falta irreparable a la consecuencia de un vulgar prejuicio.⁸⁸

Algunos días antes de la aparición de este artículo, Carlos Zuberbühler había intentado conciliar su admiración por la maqueta de Lagae y Dhuicque con su reclamo de un mayor espacio de acción para los artistas argentinos. Su defensa de la producción artística nacional se remontaba a 1894 con su designación de vocal de la junta directiva del Ateneo.⁸⁹ De este modo, Zuberbühler había postulado una solución alternativa a las posturas antagónicas creadas en torno al concurso que compatibilizaba la coexistencia de las propuestas francesa y de Yrurtia. En definitiva, esta figura había sugerido en *La Nación* del 27 de junio de 1909 que:

⁸⁸ Delcasse, Carlos, “Sobre los proyectos de monumento a la revolución”, *op. cit.*

⁸⁹ *Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas. Catálogo de las obras expuestas en los Salones del Ateneo. Noviembre de 1894*, Buenos Aires, 1894, p. 9.

Tenemos por lo menos un escultor argentino en condiciones de dar al homenaje nacional una exteriorización plástica digna del arte más elevado. Sólo faltó dirección competente para obtener de sus facultades creativas un resultado más satisfactorio aun ya sea por concursos sucesivos hasta lograr el desiderátum, ya sea por indicaciones directas de carácter histórico y de crítica profesional. Mientras tanto el jurado se encuentra en (...) optar (...) o triunfa el artista argentino y pueden venir críticas (...) o se aprueba uno de los proyectos extranjeros, en perjuicio del sentimiento nacional.

(...) dos de los proyectos sobresalen: el de Irurtia, cuyas bellezas plásticas son evidentes, y el que lleva el lema “Sol” (...) todo quedaría resuelto aprobando dos proyectos en vez de uno (...). La obra de nuestro compatriota sería el monumento nacional, homenaje argentino a los grandes que nos dieron patria; la otra, la que triunfara sobre las cinco restantes (...) podría simbolizar a la libertad, concepto universal (...). Erigido el de la Libertad en el centro de la plaza de Mayo (...) tocaría al de nuestra Independencia el sitio histórico y venerable que hoy ocupa la casa de gobierno (...).⁹⁰

Su solución consistía en la construcción del monumento de Yrurtia en paralelo al que fuese escogido por el jurado. Por su parte, las páginas de *Athinae* recuperaron su artículo referido a la identidad argentina de las obras de arte publicado 3 años atrás en *La Nación*.⁹¹ La convocatoria del concurso en 1906 había impulsado a Zuberbühler a revisar los criterios de ejecución de las estatuas destinadas al espacio público. En ese artículo, esta figura afirmaba que los artistas argentinos eran los únicos capacitados para transmitir la idiosincrasia del país basándose en la historia, el idioma y el cariño a su territorio.⁹² En primer lugar, debemos considerar la tendencia de la época a identificar ciertos rasgos biológicos como culturales. De esta manera, la raza como conjunto de

⁹⁰ Zuberbühler, Carlos, “El monumento a la independencia. Solución patriótica y equitativa”, *La Nación*, 27.VI.1909.

⁹¹ “El arte y el sentimiento nacional”, *Athinae*, a. III, n. 11, julio de 1909, pp. 8-10.

⁹² Sorensen Goodrich, Diana, “La construcción de los mitos nacionales en la Argentina del centenario”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley, a. XXIV, n. 47, 1º semestre de 1998, pp. 147-166.

características inmutables hereditarias se asimiló al concepto de nación.⁹³ Estas ideas filosóficas encontraron asidero en una sociedad perturbada por la masividad de la inmigración arribada desde inicios de esa centuria.⁹⁴ El aspecto cosmopolita dado a Buenos Aires por la confluencia de dialectos, tradiciones y celebraciones diferentes fomentó el rescate de atributos que colaborasen a la construcción de un imaginario social argentino. De esta manera, Zuberbühler había postulado en *La Nación* del 19 de julio de 1906 que:

Mi idea se explica por sí sola: ningún monumento o estatua o retrato, por más artística que resulte su ejecución, por bien que interprete los sentimientos inspiradores, podrá ser considerada una legítima demostración de índole nacional si no son argentinos todos sus elementos determinantes: el alma que sienta la forma, el cerebro que la defina y el brazo que la ejecute, tan argentinos como fueron los generosos ideales que han de ser traducidos en mármol y en bronce, como los fuertes varones que supieron realizarlos, como el espíritu colectivo que ahora quiere rendirles el homenaje imperecedero. Los artistas llamados a ejecutar los monumentos nacionales deben ser argentinos; he ahí la tesis, y basta enunciarla para destruir “ipso facto” toda argumentación contraria.

(...)

El monumento conmemorativo de nuestra independencia esculpido por franceses, alemanes o italianos sería el absurdo más grande que imaginar pueda el patriotismo reverente; tal aberración representaría un contrasentido bien lamentable, y en vez de un homenaje al pasado glorioso levantaría en él, ante propios y extranjeros, un testimonio de pobreza intelectual y artística que nadie nos reclama.⁹⁵

⁹³ Pró, Diego F., “Presencia de Taine y Renán en el pensamiento argentino”, *Cuyo*, v. 9, 1º época, 1973, pp. 236-253.

⁹⁴ Barbero, M. I y Fernando Devoto, *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

⁹⁵ Zuberbühler, Carlos, “El arte y el sentimiento nacional”, *La Nación*, 19.VII.1906.

Asimismo, Zuberbühler había compartido sus ideas sobre la decoración de las aulas en un artículo publicado en 1910 por el Ministerio de Instrucción Pública. En coincidencia con este comentario, subrayaría el papel de la enseñanza estética en la conformación moral del sujeto.⁹⁶ Acaso, su postura no fue más que el principio de la protesta que Ricardo Rojas impulsaría al exigir la implantación de políticas que limitasen la erección de monumentos a héroes foráneos en la ciudad. Este escritor tucumano (1882-1957) había redactado una propuesta educativa sobre el estudio de la historia en el nivel primario titulada *La Restauración Nacionalista* (1909) a pedido de ese mismo organismo. Este informe consideraba que la falta de supervisión oficial a la enseñanza privada auspiciada por las colonias extranjeras constituía un factor de disolución social.⁹⁷ También, sus páginas reservaron una función central a las estatuas como dispositivos pedagógicos. En este sentido, la inauguración de las efigies de Giuseppe Mazzini (1878) y Giuseppe Garibaldi (1904) reforzaron su preocupación por la injerencia de los inmigrantes en el espacio público. De esta manera, Rojas aseveró en *La Restauración Nacionalista* que:

La necesidad de su licencia para alzarlas en el territorio define a las claras la importancia de ese ministerio laico que es la religión de los héroes. Una estatua que se alza tiene todos los caracteres de una resurrección, y no resucitan sino los dioses. Ha de ser bella, para tener el prestigio del arte; ha de ser justa, para tener el prestigio de la gloria: la gloria y la belleza han de prestarle el soplo de la inmortalidad. Pero la estatua que se une por su pedestal a una tierra, como un árbol que brota, ha de ser, además, algo consustancial con esa tierra (...). Las estatuas de los héroes políticos no pueden levantarse sino en los solares de la sociedad política a la cual sirvieron (...). Los pueblos no las levantan a los extranjeros sino cuando los han servido, conquistando por ello los honores de la ciudadanía, o cuando pueden, como los genios, erigirse en símbolos internacionales.⁹⁸

⁹⁶ Mercado, Belén, “Escolarizar la mirada: arte, estética y escuela (1880-1910)”, en Pineau, Pablo (dir.), *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*, Buenos Aires, Teseo, 2014, pp. 95-113.

⁹⁷ Cárdenas, Eduardo J., “El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas”, en *La generación del Centenario*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1978, pp. 13-33.

⁹⁸ Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Juan Roldán y cía., 1922, pp. 320-322.

Estas palabras confirmaron la importancia dada a los dispositivos pedagógicos capaces de reafirmar la conciencia argentina promovida por el gobierno desde las escuelas públicas. La presentación de una identidad propia frente a las delegaciones extranjeras obligó a la dirigencia política a revisar los pormenores de una celebración eminentemente nacional. Sus organizadores habían proyectado contratar al músico francés Charles Saint Saëns (1835-1921) para la creación de un himno a entonarse en la ceremonia de apertura.⁹⁹ La comisión encargada de esa gala optó finalmente por encomendar esta empresa a Arturo Berutti. Este compositor sanjuanino (1858-1938) idearía la ópera *Los Héroes* en base a la novela histórica *La loca de la guardia* (1854) de Vicente Fidel López.¹⁰⁰ Esta iniciativa fue uno de los ejemplos usados por la opinión pública para reflexionar sobre la actuación de los artífices locales en los festejos. En este sentido, *La Prensa* publicó a inicios de 1909 que “(...) debe ser un argentino el compositor (...), no porque crea que aquí hay maestros mejor inspirados (...) sino porque (...) ¿Qué pensarán de nosotros los que nos visiten en 1910? (...) es preferible (...) [un himno] mediocre pero obra nacional, a otro muy excelente pero producción extranjera”.¹⁰¹

La decisión tomada el 6 de julio de 1909 coronó a Brizzolara y Moretti con la adjudicación del monumento.¹⁰² Asimismo, *Sol* y *Océano* fueron distinguidas con un segundo premio y los 3 proyectos restantes con un accésit.¹⁰³ La presión de la opinión pública había convencido a Lucio Correa Morales de renunciar al jurado del concurso.¹⁰⁴ Su propósito había sido evitar cualquier suspicacia que pudiese surgir alrededor del veredicto dado su cariño por Yrurtia como antiguo estudiante de su taller.¹⁰⁵ En esta ocasión, *A mi Patria* obtuvo los votos de Pío Collivadino, Joaquín V. González y Schiaffino. Estas 3 figuras habían abogado hasta entonces por la institucionalización de las bellas artes argentinas como componente esencial del proceso

⁹⁹ La contratación de Charles Saint Saëns fue propuesta en la sesión de la comisión del 9 de marzo de 1909. Cfr. Libro de actas. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3605.

¹⁰⁰ Sobre la elección de Arturo Berutti, cfr. Carta de Arturo Berutti a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 18.X.1906 y 22.V.1907. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁰¹ “Actualidad. El himno del Centenario. ¿Por qué se recurre al extranjero?”, *La Prensa*, 17.IV.1909.

¹⁰² “El monumento a la Revolución de Mayo. El proyecto premiado”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 563, 17.VII.1909, p. s./n. Asimismo, el proyecto ganador recibió también una recompensa de 10.000 pesos oro.

¹⁰³ “Monumento a la Independencia”, *Athinae*, a. III, n. 11, julio de 1909, pp. 25-26.

¹⁰⁴ El jurado del concurso estuvo formado por Manuel J. Aguirre, Marcos Avellaneda, Adolfo P. Carranza, Pío Collivadino, Carlos A. Estrada, José I. Garmendía, Joaquín V. González, Eduardo Le Monnier, Francisco P. Moreno, Santiago O’Farrell, Luis Ortiz Basualdo, Ernesto Pellegrini, Eduardo Schiaffino, José R. Semprún, Brígido Terán y Horacio J. Treglia.

¹⁰⁵ El puesto vacante dejado por Lucio Correa Morales fue ocupado por el escultor argentino Manuel Aguirre. Cfr. “Celebración del Centenario”, *La Nación*, 15.VI.1909.

de modernización del país. Collivadino presidía la Academia Nacional de Bellas Artes desde octubre de 1907.¹⁰⁶ Su respaldo a la propuesta habría respondido a sus recuerdos como becario del gobierno argentino en Roma donde había auxiliado económicamente a Yrurtia a causa del retraso en el giro de su pensión.¹⁰⁷ Por su parte, González habría apelado al mérito artístico de la producción de Yrurtia cuya premiación en San Luis en 1904 había acontecido durante su desempeño como ministro de Instrucción Pública. Asimismo, este apoyo constituía el correlato de su defensa de la educación artística fomentada desde ese mismo cargo en 1905 con la nacionalización de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.¹⁰⁸ Durante las deliberaciones, Schiaffino intentó torcer el resultado inminente del jurado proponiendo declarar desierto el primer premio y otorgar el segundo puesto a Yrurtia.¹⁰⁹ Su protección de Yrurtia representaba la continuación de su actuación en San Luis donde había intercedido para lograr un Gran Premio de Honor para el artista. Asimismo, su auxilio habría coincidido con su idea juvenil de que:

Los grandes artistas europeos no toman parte en ningún concurso que no sea para ellos nacional y de una importancia tal que les pueda traer un aumento de gloria. Los artistas que acuden a los concursos que se abren en el extranjero son mediocres o debutantes lo que no les impide a veces ser inferiores, cuando no son meros empresarios. Los temas forzosamente históricos de estos concursos, llevan consigo la particularidad fatal de no entusiasmar, de no interesar, en una palabra; de no inspirar a aquellos a quienes tocan de cerca.¹¹⁰

Daireaux expresó su descontento sobre el veredicto en las páginas de *Athinae* de julio de 1909. El escritor atribuyó el resultado a una conspiración orquestada por la Iglesia argentina para satisfacer los deseos de su par italiana. El objetivo era consagrar la propuesta de Brizzolara y Moretti para estrechar las relaciones entre ambas entidades

¹⁰⁶ “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *La Prensa*, 22.X.1907.

¹⁰⁷ Carta de Rogelio Yrurtia a Pío Collivadino. S./l., 4.IV.1900. Citada en Malosetti Costa, Laura, *Collivadino, op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁸ Zarlenga, Matías, “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)”, *Revista Mexicana de Sociología*, a. 76, n. 3, julio-setiembre de 2014, pp. 383-411.

¹⁰⁹ “Monumento a la independencia”, *La Nación*, 11.VII.1909.

¹¹⁰ “Estética de la Capital”, *La Nación*, 19.I.1894.

religiosas.¹¹¹ Sin embargo, el complot no habría sido más que una interpretación distorsionada de la actuación pública de los miembros de la institución local. La aplicación de una serie de estrategias para visibilizar el culto católico sólo apuntó a recuperar los espacios de acción perdidos después de la laicización de la educación. La sanción de la ley 1420 en 1884 y las gestiones infructuosas para la aprobación del divorcio en 1902 habían obligado a la curia de Buenos Aires a reconfigurar su presencia en la sociedad.¹¹² Por su parte, Daireaux adhirió a la sugerencia de Schiaffino de premiar a Yrurtia con un segundo puesto. Asimismo, se lamentó de la intervención de los artistas europeos en el concurso con soluciones plásticas que consideraba extrañas para un monumento dedicado a una fecha fundacional de la historia nacional. El título “¡Monumentum habemus!” de su artículo publicado en *Athinae* parodió la frase en latín usada para anunciar la elección de un nuevo Papa a la feligresía. Daireaux se valió de esta expresión para condenar la decisión del jurado en estos términos:

Sí, el jurado pronunció su fallo y por él está condenado el pueblo argentino a admirar por tiempo indeterminado un monumento que nada de admirable tiene.

(...)

Pero no lo quiso así el jurado, (...) dejándose manejar por recomendaciones que por poderosas que puedan ser en el cielo, no tienen nada que ver con la independencia argentina y el arte.

No basta que un adefesio sea bendito por el Papa para dejar de ser un adefesio (...)

No se puede dejar de extrañar que se lleve justamente el primer premio (...) el monumento que (...) pareció el menos aceptable de los elegidos (...). Y es de deplorar que la protección de los representantes de Dios en la tierra nos venga a perseguir hasta en cuestiones que nunca fueron de su competencia.

(...)

¹¹¹ Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 80-82.

¹¹² Ghio, José María, *La iglesia católica en la política argentina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, pp. 21-41.

¡Monumentum habemus! ¡Ay de nosotros!¹¹³

El veredicto del jurado fue un hecho. Enterado del fallo, Yrurtia comunicó a Manuel Ugarte que “Estoy lleno de indignación (...), no dejando de considerar el caso - sino como una vergüenza para todos los argentinos-. ¡Cuando se despertará el sentimiento nacional! Mientras tanto, no nos queda ni siquiera el derecho de revelarnos”.¹¹⁴ Asimismo, la decepción marcó el ánimo de los defensores de *A mi Patria*. Uno de ellos era Fernando Fusoni quien habría conocido a Yrurtia en torno a 1906 cuando frecuentaba el circuito cultural francés como corresponsal de *La Nación*. En vísperas de su partida a Europa, este pintor argentino se mostró desilusionado de tener que informar al escultor sobre la sentencia adversa a sus expectativas artísticas:

Quando leí la noticia del veredicto me dije: éste es un día de duelo para el arte nacional. De un jurado híbrido no podía resultar más que un veredicto injusto. (...) Sólo en nuestra tierra, y para mengua nuestra, suceden estas cosas que causan dolor al alma.

Me parece que ese grupo de Irurtia (...) merece una consagración definitiva, y sería el caso de promover una subscripción popular para que se eleve en alguno de nuestros mejores sitios públicos como un homenaje al genio argentino y una protesta nacional.¹¹⁵

El monumento a la Revolución de Mayo no llegó a construirse.¹¹⁶ Por su parte, las maquetas perdedoras quedaron en propiedad del Estado con el fin de ser obsequiadas a distintas instituciones de Buenos Aires. Los organizadores del concurso acordaron el 28 de junio de 1910 entregar *Apoteosis de la República Argentina* a Schiaffino con destino

¹¹³ Daireaux, Godofredo, “¡Monumentum habemus!”, *Athinae*, a. II, n. 11, julio de 1909, pp. 5-6.

¹¹⁴ Carta de Rogelio Yrurtia a Manuel Ugarte. París, 13.VII.1909. AGN, Sala VII, Fondo Manuel Ugarte, leg. 2336.

¹¹⁵ Carta de Fernando Fusoni a Eduardo Schiaffino. Santiago, 11.VII.1909. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3226.

¹¹⁶ El contrato fue firmado el 27 de agosto de 1909. Sin embargo, fue rescindido el 3 de mayo de 1921 por las dificultades surgidas entre sus autores y el gobierno nacional. Cfr. Tosoni, Luis, *Gaetano Moretti y su obsesión americana*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”, n. 160, 2008, pp. 1-32.

al Museo Nacional de Bellas Artes.¹¹⁷ Esta decisión habría sido impulsada por Schiaffino como un tributo a Yrurtia que viniese a saldar el resultado adverso del veredicto. Asimismo, este reparto dispuso ceder el proyecto de Lagae a Güiraldes para definir su ubicación y el de Blay al pabellón abierto en los festejos por la Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación.¹¹⁸ En tanto, la realización de una serie de estatuas prevista en años anteriores pero jamás concretada fue parte del programa de actividades de la celebración del centenario de 1810.¹¹⁹ A suerte de premiación, el gobierno nacional confió la construcción de algunos de éstos a los semifinalistas vencidos. El monumento a la Asamblea Nacional de 1813 y al Congreso de 1816 fue delegado a Lagae y el de Bernardino Rivadavia a Blay (Fig. 20). La reformulación del basamento del dedicado a San Martín fue asignada a Eberlein (Fig. 21).¹²⁰ Igualmente, Blay proyectaría la ampliación del pedestal de la estatua a Mariano Moreno que jamás se materializó (Fig. 22).¹²¹ Sin embargo, el nombre de Yrurtia fue omitido. Su exclusión representó una prueba del lugar marginal que la dirigencia política reservó a los artífices argentinos en una conmemoración que ameritaba la demostración de los progresos artísticos efectuados por el país. De hecho, este concurso evidenció las paradojas de una clase política que ambicionaba contar con artistas nacionales capaces de competir con los europeos pero desatendía a los que alcanzaban a sobresalir. En conclusión, esta contradicción debemos interpretarla como un sello distintivo de la época que reaparecería en la Exposición Internacional de Arte.

2. La Exposición Internacional de Arte: admisiones, reclamos y ausencias

La Exposición Internacional de Arte abierta del 12 de julio al 13 de noviembre de 1910 fue uno de los eventos celebrados con motivo del Centenario.¹²² Su organización

¹¹⁷ Desconocemos el paradero del arco de triunfo. Cfr. Libro de actas. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3605.

¹¹⁸ *Ibídem*.

¹¹⁹ “Centenario de la Independencia”, *La Prensa*, 8.X.1908.

¹²⁰ Sobre los monumentos contratados a Blay, Eberlein y Lagae, cfr. *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional*, *op. cit.* pp. 31-32, 147-152 y 159-162.

¹²¹ “Crónica del Centenario. Ampliación al monumento a Mariano Moreno. Estatua del doctor Castro Barros”, *Atlántida*, t. II, n. 6, 1911, pp. 406-410.

¹²² “Exposiciones del Centenario. Arte”, *La Nación*, 10.XI.1910 y “Bellas Artes. Exposición Internacional de Arte”, *La Nación*, 14.XI.1910. Cf. Casiraghi de Pryor, Florencia, “Las exposiciones internacionales en la ciudad de Buenos Aires durante los festejos del Centenario”, *Temas de historia argentina y americana*, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 6, enero-junio de 2005, pp. 45-65; Dosio, Patricia Andrea,

fue delegada a un comité presidido por Güiraldes y formado por un total de 16 miembros en representación de la Sociedad Central de Arquitectos, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Bellas Artes.¹²³ Las 2419 esculturas, pinturas y piezas decorativas de las 14 naciones intervinientes fueron exhibidas en el pabellón construido por el arquitecto Emilio Lavigne en la plaza de Retiro.¹²⁴ Su salón central fue decorado por Pío Collivadino y Carlos Ripamonte con una suerte de tapiz pictórico de motivos vegetales y animales autóctonos y su crucero central con los escudos de los países invitados. Asimismo, estos pintores adornaron las salas de la sección argentina con imágenes referidas a la flora local como el ceibo, el jacarandá y la tipa.¹²⁵ Este certamen permitió a los semifinalistas del concurso del monumento a la Revolución de Mayo mostrarse nuevamente ante el público de Buenos Aires. De esta manera, Moretti presentó 3 planos de su proyecto ganador y un álbum de 17 dibujos en el sector italiano.¹²⁶ Igualmente, este arquitecto ofició de organizador de esa delegación artística. Eberlein exhibió 9 esculturas en el área alemana entre los que se destacaba *El diamante* (Fig. 23).¹²⁷ Por su parte, Lagae hizo lo propio con el busto en bronce del escultor Julien Dillens y la figura en mármol *El hombre del bonete*.¹²⁸ En paralelo, Blay asistió con *Desencanto*, *Eclosión* y *Tras la ilusión* (Fig. 24-25).¹²⁹

Por el contrario, el catálogo de la muestra no consignó el nombre de Yrurtia. El temor de un nuevo fracaso ante los espectadores argentinos habría sido el motivo de su ausencia. En este sentido, podemos recuperar su carta del 15 de agosto de 1909 dirigida

“Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)”, en González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 295-330 y Muñoz, Miguel Ángel, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999, pp. 13-40.

¹²³ La Sociedad Central de Arquitectos designó a Juan A. Buschiazzi, Paul Chambers, Julio Dormal y John Doyer. La Sociedad Estímulo de Bellas Artes escogió a Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici, Alfredo Torcelli y Carlos Zuberbühler. La Comisión Nacional de Bellas Artes fue representada por Lucio Correa Morales, Carlos de la Torre, Pedro Lagleyze y Eduardo Sívori. Además, Manuel Güiraldes sumaría a Francisco P. Moreno, Luis Ortiz Basualdo y Ernesto Pellegrini. Cfr. *Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires, 1911, pp. 6-7.

¹²⁴ Además de Argentina, los países participantes en la Exposición fueron Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Noruega, Países Bajos, Suecia y Uruguay. Sobre la construcción del pabellón, cfr. “Exposición internacional de arte del centenario”, *Revista Técnica. Suplemento de arquitectura*, n. 57, agosto y setiembre 1909, pp. 103, 114 y 115 y *Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*, op. cit., pp. 9-14.

¹²⁵ Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*, Buenos Aires, 1910, pp. 53-54.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 227.

¹²⁷ Eberlein expuso también *Languidez*, *La fuente de Pan* y los bustos de la Sra. M. A. de O. B., Sra. A., Sra. P., niña L., niña M. O. B. y niño L. O. B. *Ibidem*, pp. 47-48.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 85.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 112.

a Daireaux. El escultor la había escrito después de conocer el veredicto del concurso del monumento. Disgustado por el resultado, se había lamentado que “Solamente entre nosotros se ven cosas iguales. Excuso decirle de paso [que] me ha desalentado intensamente, considerando que todo esfuerzo entre nosotros es inútil”.¹³⁰ El aliento insuflado a Yrurtia por Daireaux durante esa competencia se convirtió en reproche en 1910. Este crítico de arte interpretó su inasistencia a la Exposición como un desplante a los organizadores de la sección argentina. Reprobó la actitud adoptada por Yrurtia hacia un evento que constituía una oportunidad para mostrar los logros artísticos del país ante la mirada internacional. En esta ocasión, Daireaux se valió de las páginas de *Athinae* para condenar a los escultores que habían desperdiciado la posibilidad de colaborar en el lucimiento de las artes plásticas de Argentina. Acaso, las expectativas de repetir los resultados conquistados en San Luis en 1904 lo impulsaron a concentrar sus acusaciones en Mateo Alonso, Correa Morales, Arturo Dresco e Yrurtia. Recordemos que ellos fueron los protagonistas del envío de escultura en ese evento. A su modo de ver, el desinterés oficial de esa época había quedado saldado en la actualidad con la nacionalización de la enseñanza artística y la inauguración de la Exposición. Por el contrario, advertía que esta apatía se había trasladado a los artistas. En consecuencia, denunció en las páginas de esa revista de setiembre de 1910 que:

En esta exposición creíamos encontrar producciones de todos los artistas argentinos sin excepción (...). Era, diremos, un verdadero deber de patriotismo para todos y cada uno de ellos, mandar una obra (...). Ninguno de ellos hubiera debido olvidarse que en ese concurso organizado por la Argentina, era, para ella, algo como una obligación de dueña de casa el presentarse rodeada de todos sus hijos.

Bajo este punto de vista, nuestra decepción ha sido grande. La sección [de] escultura, especialmente, es de una pobreza que raya en miseria, y los extranjeros que tienen el perfecto derecho de ignorar los secretos de nuestros talleres, no podrán pensar sino que no tenemos casi escultores.

¹³⁰ Carta de Rogelio Yrurtia a Godofredo Daireux. París, 15.VIII.1909. Citada en Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos*, op. cit., pp. 125-126.

Si, algún día, leemos en las revistas extranjeras que la Municipalidad de Buenos Aires tiene, por fuerza, y por falta de artistas que comprar en Europa las estatuas (...), tendremos que encargar a Correa Morales, a Yrurtia, a Dresco, a Mateo Alonso y otros, la demanda en calumnia.

¿Por qué no mandaron nada estos señores a la Exposición?

(...)

Y sentimos decir que el móvil de la mayor parte de estos ausentes no ha sido la modestia, (...) ha sido sencillamente, un orgullo (...), ya que entre los nombrados, figuran dos miembros del jurado completamente fuera de lugar. ¡Someterse a un jurado compuesto de artistas a quienes juzgaban, naturalmente, de menos talento que ellos mismos! ¡No hubiera faltado más!

(...)

Reina entre nuestros artistas un individualismo llevado hasta límites exagerados, a nuestro parecer. (...) Por la unión de todas las buenas voluntades y de todos los talentos (...); la exposición del Centenario era una ocasión única para que manifestasen con unanimidad fraternal su solidaridad todos nuestros artistas. Los que han fallado a la cita han hecho mal y se lo teníamos que decir.¹³¹

El catálogo de la Exposición consignó 35 esculturas argentinas. Este número habría sido mayor con Alonso, Correa Morales, Dresco e Yrurtia. Sin embargo, sus trabajos no habrían contribuido a superar los 56 españoles, los 41 norteamericanos y los 65 franceses. En este punto, resulta necesario comprender que la pobreza aludida por Daireaux no se refería solamente a la cantidad de objetos. En consecuencia, debemos detenernos en la distribución de las salas realizada por el comité ya que repercutió desfavorablemente en la sección argentina. De hecho, varios locales reservados originalmente a ésta fueron cedidos a Italia a cambio de la exhibición de varias pinturas de ese origen solicitadas por el comité. De esta manera, Moretti sería favorecido con la asignación de “(...) los grandes salones N° 2, 3, 4 y los salones 30, 31 y 25, obteniendo

¹³¹ Daireaux, Godofredo, “Exposición Internacional de Arte. Impresiones”, *Athinae*, a. III, n. 25, setiembre de 1910, pp. 21-22.

el cambio con los salones de la producción Nacional”.¹³² La contrapartida de este beneficio era “(...) que en la sección italiana figurarán ‘La figlia del Yoryo’ y ‘La tentazioni di St. Antonio’ (...). El Sr. Collivadino se recomienda (...) activar las gestiones para su cuadro ‘Vita Onesta’”.¹³³ La primera se trataba de *La hija del Iorio* (1895) de Francesco Michetti que había inspirado la obra teatral de título homónimo (1903) de Gabriele d’Annunzio.¹³⁴ Respecto a la segunda, podemos conjeturar que aludía a *Las tentaciones de San Antonio* (1878) de Domenico Morelli quien era contemporáneo de Michetti. También, este canje contemplaba el préstamo de *Vida honesta* de Collivadino adquirida por la Galería Marangoni de Udine después de mostrarse en la Exposición Internacional de Arte de Venecia de 1901.¹³⁵

El pedido de estas pinturas pretendió jerarquizar el nivel artístico de la Exposición ya que el comité preveía la falta de trabajos locales debido al concurso de cuadros históricos. Esta competencia convocada el año anterior contaba con 3 categorías, a saber, retrato de los miembros de la junta gubernativa de 1810, escena costumbrista y asunto de la época de la independencia.¹³⁶ Los trabajos ganadores integrarían la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.¹³⁷ En este sentido, los organizadores de la Exposición presagiaban que los artífices locales se dedicarían por completo a proyectar sus telas para esa competición.¹³⁸ En efecto, las salas 2, 3 y 4 fueron ocupadas por la delegación italiana a pesar de no ser remitidas *La hija de Iorio* ni *Las tentaciones de San Antonio*.¹³⁹ Por su parte, los restantes recintos mencionados en la carta dirigida a Moretti se repartieron entre España, Francia y los Países Bajos. En suma, esta redistribución espacial fue una demostración del papel secundario dado a las bellas artes argentinas cuando debían medirse con las europeas. De este modo, la premiación de los

¹³² Borrador de carta a Gaetano Moretti. Buenos Aires, 11.II.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Sobre *La hija del Iorio*, véase Bertazzoli, Raggaella, “‘La figlia di Iorio’ da Michetti a D’Annunzio”, *Annali d’Italianistica*, v. 5, 1987, pp. 161-177.

¹³⁵ Copia de la carta de la Exposición Internacional del Centenario a Gaetano Moretti. Buenos Aires, 10.XI.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664. Sobre *Vida honesta*, cfr. Malosetti Costa, Laura, *Collivadino, op. cit.*, p. 52-53.

¹³⁶ “Bases para un concurso de cuadros históricos”, *Athinae*, a. II, junio 1909, n. 10, p. s./n.

¹³⁷ Los ganadores del concurso de cuadros históricos fueron Antonio Alice por *Muerte de Güemes*, Pío Collivadino por *Juramento de los miembros de la Primera Junta*, Carlos Ripamonte por *Canciones del pago* y Pedro Subercaseaux por *Primera audiencia del himno argentino en el salón de la señora María Sánchez de Thompson*.

¹³⁸ Copia de la carta de la Exposición Internacional del Centenario a Gaetano Moretti. Buenos Aires, 10.XI.1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹³⁹ Sobre la presencia de la pintura italiana en la Exposición, cfr. Baldassarre, María Isabel, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX”, *Entrepasados*, Buenos Aires, n. 33, comienzos de 2008, pp. 9-29.

becarios en el extranjero o el envío nacional a San Luis en 1904 no constituyeron pruebas suficientes para convencer a la clase dirigente sobre el nivel conquistado por los artistas del país. En paralelo, la reasignación de las salas impidió que las esculturas de la sección argentina pudiesen ser expuestas juntas. Las piezas de mayores dimensiones fueron emplazadas en el sector internacional reservado a las producciones que habían sido presentadas sin el auspicio oficial de los países invitados.

La sección argentina acogió a 17 escultores.¹⁴⁰ José Ciro Mora, Luisa Isella, Julio A. Oliva y Pedro Zonza Briano eran becarios del Estado al momento de su participación.¹⁴¹ La nómina incluyó también a Manuel J. Aguirre, De la Cárcova, Pedro Cartoccio, Hernán Cullen Ayerza, Ángel de la Rosa, Luis Falcini, Manlio Favini, Víctor Garino, Carlos V. Godin y David Godoy.¹⁴² Asimismo, intervinieron los italianos José Arduino, Pascual Fosca y Nicolás Gulli.¹⁴³ En esta ocasión, el comité no pareció demostrar la misma preocupación de Schiaffino en San Luis por seleccionar expositores nacidos en el país. Todos los artistas fueron recompensados.¹⁴⁴ El jurado de admisión contó con Alonso, Correa Morales y Dresco. En principio, ellos podrían haberle facilitado a Yrurtia la aceptación de sus obras en el evento. En este punto, debemos considerar que Alonso, Correa Morales y Dresco tampoco exhibieron sus trabajos a diferencia de lo hecho por Reinaldo Giudice, Emilio Artigue y Ripamonte como

¹⁴⁰ Durante la investigación, hemos encontrado varios formularios de escultores solicitando la exhibición de sus trabajos. Los pedidos de admisión correspondieron a Augusto Corsetti por el grupo escultórico en yeso *Doloroso abandono*, 23.IV.1910; Luis Fontana y Juan Scarabelli por la estatua en yeso *Justicia* y el busto en bronce de José de San Martín, 4.IV.1910 y 28.IV.1910; Francisco Gasparini por los relieves *Caballo* y *Retrato*, 13.V.1910; Alessandro Perckrest por el mármol *Consuelo de la esperanza*, 29.IV.1910; Roque Quaranta por el busto en yeso *Estudio de cabeza*, 9.IV.1910 y Juan Zuretti (h) por el yeso *Hacia el porvenir*, 15.IV.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹⁴¹ José Ciro Mora (n. 1890) presentó 2 bustos en bronce y Julio A. Oliva (1884-1966) exhibió el busto en mármol *Mariella*. Por su parte, las obras de los restantes becarios serán mencionadas en los apartados dedicados a ellos.

¹⁴² Manuel J. Aguirre (1850-1912) presentó la estatua en mármol *El Pensador* y 2 bajorrelieves en mármol; Ernesto de la Cárcova (1866-1927), un cuadro de medallas y plaquetas y un bajorrelieve en bronce; Pedro Cartoccio, el busto en terracota *Un juez de Frine*; Ángel de la Rosa (1892-1970), un autorretrato y el retrato del Sr. Petrone; Luis Falcini (1889-1973), la figura femenina en yeso *Pobre herencia*; Manlio Favini, un busto, *Mate amargo* y *Sueño de amor* en yeso; Víctor Gariño (1878-1958), los trabajos en yesos *Danae* y *Sueño*; Carlos V. Godin (1882-1936), el grupo escultórico en yeso *La fuerza de destino* y David Godoy (1879-1942), una cabeza en mármol.

¹⁴³ José Arduino presentó el busto de mujer en mármol *La Cenicienta*; Pascual Fosca, los bustos en mármol de R. Herrera Vida, Cardenal César Baronio y Vicente Fidel López y Nicolás Gulli (1866-1954), un busto en mármol y la escultura en yeso *Bromas que matan*.

¹⁴⁴ Las medallas de oro fueron entregadas a Juan Arduino, Víctor Garino, Hernán Cullen Ayerza y Luisa Isella; las de plata a Manuel J. Aguirre, Manlio Favini, Nicolás Gulli y Pedro Zonza Briano y las de bronce a Ángel de la Rosa y Luis Falcini. Una mención honrosa fue otorgada a José Ciro Mora. Cfr. "En las exposiciones 1910", *La Prensa*, 8.XII.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

miembros del sector de pintura del tribunal.¹⁴⁵ Acerca de Alonso, su victoria en el concurso del monumento a Vicente López y Planes en setiembre de 1908 habría redirigido su interés hacia esta empresa.¹⁴⁶ Su boceto “Oíd mortales” consistió en un pedestal coronado por la figura de pie de ese compositor escribiendo las estrofas del himno nacional (Fig. 26).¹⁴⁷ Su base estaba adornada por el busto en mármol de la alegoría de la República y la personificación de esa canción patria como un hombre desnudo rompiendo las cadenas de su vasallaje (Fig. 27-28).¹⁴⁸ Su inauguración ocurrió en 1910 en la plaza de nombre homónimo al personaje homenajeado. En relación a Dresco, desconocemos las razones de su ausencia. Por su parte, Correa Morales había sido contratado por el gobierno nacional en 1909 para ejecutar la estatua del Deán Funes para Córdoba (Fig. 29).¹⁴⁹

Asimismo, la relación de Correa Morales con sus colegas de la Comisión Nacional de Bellas Artes lo habría convencido de no figurar como expositor. Las tensiones entre él y los miembros de la entidad eran el resultado del recambio generacional de sus autoridades en octubre de 1907. Si bien el artista había sido confirmado como su integrante, esta suerte no fue compartida por Sívori y De la Cárcova que hasta entonces presidían la Academia Nacional de Bellas Artes.¹⁵⁰ Tampoco Schiaffino fue repuesto al frente de la Comisión Nacional de Bellas Artes después de ofrecer su renuncia ese mismo año.¹⁵¹ De esta manera, las sesiones del jurado de premiación de la Exposición estuvieron marcadas por el malestar latente en el ámbito educativo con esa renovación. Una carta de Schiaffino a De la Cárcova daba cuenta de las dificultades experimentadas por la subcomisión que componía con Giudice, Ripamonte y Alfredo Torcelli para acordar las menciones honoríficas.¹⁵² La

¹⁴⁵ El jurado de admisión se completó con Paul B. Chambers, Julio Dormal y Carlos Nordmann en el sector de arquitectura.

¹⁴⁶ “Monumento a Vicente López y Planes. El boceto premiado”, *La Prensa*, 5.X.1908.

¹⁴⁷ “Botica”, *El Diario*, 12.X.1908.

¹⁴⁸ Estas alegorías se encontraban finalizadas en 1911. La versión actual del monumento no las exhibe. En este sentido, desconocemos las razones. Cfr. “Obras de Alonso”, *La Nación*, 31.V.1911.

¹⁴⁹ Nusenovich, Marcelo, “Las fiestas mayas del centenario en Córdoba: el monumento al Deán Funes por Lucio Correa Morales”, en AAVV, *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 67-78.

¹⁵⁰ Lucio Correa Morales fue confirmado como miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes por un decreto del 22 de octubre de 1907, cfr. “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *La Prensa*, 23.X.1907.

¹⁵¹ “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *La Prensa*, 10.IX.1907.

¹⁵² Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 14.IX.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova. En tanto, el tribunal de premiación de la Exposición incluyó también a Mateo Alonso, Emilio Artigue, Gabriel Biessi, Gonzalo Bilbao, John Doyer, John Faues, Juan M. Ferrari, Carlos Herrera, Daniel López, Paul Mattig, Gaetano Moretti, John Paues, C. Kay Robertson y John Trask. Cfr. “En las exposiciones 1910”, *La Prensa*, 8.XII.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

nómina tentativa de premiados confeccionada por Schiaffino, Giudice y Torcelli fue contradecida por otra de Ripamonte que excluía a Américo Bonetti y De la Cárcova. En todo caso, esta tirantez habría respondido al orgullo profesional de los integrantes del tribunal que no impidió a Bonetti recibir una medalla de oro.¹⁵³

En paralelo, podemos suponer que Yrurtia desistió de participar en la Exposición para evitar cualquier dificultad con Güiraldes después de su enfrentamiento por *A mi patria*. Asimismo, Daireaux sostuvo que la ausencia de este escultor se había debido a la inclusión en el comité de “(...) dos miembros (...) completamente fuera de lugar (...)”.¹⁵⁴ Ellos eran Pedro Lagleyze (1855-1916) y Carlos de la Torre (1856-1932) que integraban la Comisión Nacional de Bellas Artes desde octubre de 1907.¹⁵⁵ Su invalidación radicaba en sus profesiones de médico y escribano respectivamente. De igual modo, el galeno José R. Semprún (1867-1918) había sido confirmado como presidente de esa entidad en la misma época.¹⁵⁶ Por su parte, la inasistencia de Martín Malharro a la Exposición reprochada por Daireaux habría respondido a su cuestionamiento sobre la existencia de un arte argentino. El predominio de trabajos artísticos importados en el circuito comercial de Buenos Aires llevó a Malharro a afirmar que “El ideal extranjero amartillando constantemente nuestra precaria producción (...) ha llevado al desprestigio a todo lo que puede significar emotividad refleja del sentimiento nacional”.¹⁵⁷ En coincidencia, *La Prensa* interpretaba a los artistas locales como un grupo heterogéneo donde cada cual era conducido por sus elecciones estéticas sin mediar intereses compartidos con sus colegas. En este sentido, el periódico reflexionó durante los festejos de 1910 sobre la identidad de las bellas artes en estos términos:

No existe todavía una escuela argentina; las variadas tendencias

¹⁵³ La premiación de Américo Bonetti correspondería a la sección de escultura de talla y la de De la Cárcova a la de medallas artísticas. El catálogo de la Exposición no consignó la participación del primero en la sección argentina. Cfr. Copia de la carta del vicepresidente de la Exposición Internacional de Arte a Américo Bonetti. Buenos Aires, 15.II.1911. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3656.

¹⁵⁴ Daireaux, Godofredo, “Exposición Internacional de Arte. Impresiones”, *Athinae*, a. III, n. 25, setiembre de 1910, pp. 21-22.

¹⁵⁵ Pedro Lagleyze y Carlos de la Torre fueron designadas por un decreto del 22 de octubre de 1907. Cfr. “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *La Prensa*, 23.X.1907.

¹⁵⁶ Semprún fue director de la Casa de Aislamiento en 1906 y asumiría el mando de la Asistencia Pública el 23 de junio de 1910. Cfr. “Retratos de actualidad”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 391, 31.III.1906, p. s./n. y “La nueva dirección de la Asistencia Pública”, *Caras y Caretas*, a. XIII, n. 613, 2.VII.1910, p. s./n.

¹⁵⁷ Malharro, Martín, “Los pintores uruguayos en 1910”, *Athinae*, a. III, n. 20, abril de 1910, p. 8. Citado en Muñoz, Miguel Ángel, “El ‘arte nacional’. Un modelo para armar”, en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 169.

artísticas que revelan la preferencia por una u otra escuela europea, son individuales en cada artista; si el uno recuerda la coloración vivaz y los temas preferidos por los españoles, el otro revela su camino por una de las escuelas italianas; (...) los que perfeccionan su educación allende el océano revelan en sus obras cual es la influencia sufrida por su temperamento y cual el rumbo que se propone seguir. (...) No se puede decir “los artistas argentinos”, como se dice los artistas suecos, italianos u holandeses. Aquí cada energía aparece aislada o solitaria, las obras no tienen una característica común o dominante.¹⁵⁸

La clase política recuperó argumentos similares a los usados para rechazar la asistencia del país a San Luis en 1904 con el objetivo de cuestionar la importancia dada a las bellas artes en el Centenario. Un testimonio de la apatía oficial por la Exposición Internacional de Arte podemos encontrarlo en los escasos fondos asignados para su organización en lugar de los millones destinados a los restantes eventos.¹⁵⁹ Los debates legislativos de la época cuestionaron el carácter artístico otorgado a los festejos mediante la inauguración de un sinnúmero de monumentos.¹⁶⁰ El portavoz de esta postura fue Manuel Láinez (1852-1924) en su faceta de senador nacional. Este periodista era también el director de *El Diario*. El fomento de la educación como herramienta del progreso social había sido uno de los pilares de su actuación parlamentaria.¹⁶¹ El programa de actividades del Centenario lo empujó a reclamar el reemplazo de la construcción de estatuas por la de escuelas en el debate del Senado del 10 de diciembre de 1908:

La idea que ha predominado en el pensamiento del Poder Ejecutivo, es dotar a cada capital de provincia de una estatua o monumento artístico (...). Cuando no encontrado un motivo evidente de representación, ha

¹⁵⁸ “Notas de arte”, *La Prensa*, 7.X.1910. Citado en Muñoz, Miguel Ángel, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁵⁹ La Exposición Internacional de Arte recibió 500.000 pesos m./n. En tanto, la de Agricultura y Ganadería fue beneficiada con 3.800.000, la Industrial con 1.300.000, la de Medicina e Higiene con 1.080.000 y la de Ferrocarriles y Transportes Terrestres con 1.000.000. Cfr. *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional*, *op. cit.* pp. 57-76.

¹⁶⁰ “Actualidad. Monumentos a granel y una leyenda histórica”, *La Prensa*, 11.X.1908.

¹⁶¹ Manuel Láinez protagonizó la campaña a favor de la sanción de la ley 4874 de 1905 que autorizaba al gobierno nacional a instalar escuelas de su jurisdicción en las provincias que así lo solicitaran.

optado por ideas generales, como ser estatuas a la libertad en tres o cuatro provincias.

(...)

El mejor homenaje era presentarlos [a los próceres] en primer término como [parte de] un pueblo cuerdo, que no altera las leyes materiales de su desarrollo histórico que nunca marcha a saltos, ya que es ley ineludible que todos esos saltos son pagados después en forma de regresiones irreparables.

(...)

Nuestro patriotismo no tiene por qué afligirse de que estas obras no estuvieran a la altura de nuestros adelantos (...), nuestra ciudad no está suficientemente preparada para albergar grandes obras, (...) y, aunque está en camino de convertirse en una ciudad hermosa, del punto de vista del arte, convengamos con buen juicio en que todavía no ha llegado la hora en que Buenos Aires pueda proclamarse como una ciudad artística.¹⁶²

Por el contrario, los festejos de 1910 afirmaron a Schiaffino en su postura de la existencia de un arte argentino. Esta celebración confirmó la firmeza de su actuación en Estados Unidos en 1904. Schiaffino consideraba que las bellas artes del país habían alcanzado la maduración reclamada por la clase política a inicios de esa centuria. El pintor vislumbró la cadena de acontecimientos artísticos ocurridos hasta el Centenario como un proceso evolutivo en sintonía con los conceptos científicos en circulación. El traspaso desde las experiencias iniciales de pintores como Carlos Pellegrini (1800-1875) hasta la creación de un sistema de selección de becarios a imitación del europeo fue relatado por él en varios números de *Athinae* de 1909.¹⁶³ Schiaffino segmentó el desarrollo de las bellas artes en una secuencia de estadios superadores de los anteriores llamados limbo, iniciación, precursores y escuela nacional. Esta última etapa era protagonizada por los artistas surgidos con el nuevo siglo entre quienes se encontraba Yrurtia. Esta concepción de avance hacia un resultado perfeccionado reflejó el pensamiento positivista de la existencia de un progreso indefinido hacia estadios

¹⁶² Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1908. Sesiones de Prórroga*, Buenos Aires, t. II, 1909, pp.74-81.

¹⁶³ Schiaffino, Eduardo, *La evolución del gusto...*, op. cit., pp. 17-100.

superiores de conciencia.¹⁶⁴

3. Una excepción en la sección de escultura: Luisa Isella

3.1. La presentación de Luisa Isella en la Exposición Internacional de Arte

La Exposición Internacional de Arte contó con la participación de Luisa Isella (1876-1942).¹⁶⁵ Ella se encontraba radicada en París desde mediados de 1906. Un artículo de *La Nación* del 5 de mayo de 1910 daba cuenta de su regreso al país por el lapso de unos meses.¹⁶⁶ Su permanencia se prolongaría hasta el cierre del evento.¹⁶⁷ Su envío consistió en un bajorrelieve en bronce de Juan Carlos Belgrano, los bustos en mármol de Angélica Isella y la señorita Queirolo, la figura en mármol *Antes del baño* y los yesos *Amor y Psiche* y *Niño a la fuente*.¹⁶⁸ Según su formulario de admisión, la artista había previsto presentar un trabajo en yeso titulado *Rusa*.¹⁶⁹ Un periodista había informado que se trataba del retrato de una anarquista de esa nacionalidad.¹⁷⁰ Su identidad nos resulta desconocida. Tampoco, la documentación relevada nos proporciona información sobre el pensamiento político de Isella o su círculo de amistades en el extranjero. Las fotografías consultadas nos indican que su producción se inscribió dentro de los temas ligados a la esfera doméstica y la práctica del retrato abordados por las artistas de su época. En vísperas de la Exposición, una crónica de *La Prensa* reprodujo un comentario elogioso sobre la escultora aparecido en *Les Tendances Nouvelles*.¹⁷¹ Si bien no hemos podido localizar la reseña original, logramos consultar el número 45 de esta revista donde se agradecía la colaboración de Isella. Su firma no

¹⁶⁴ Pró, Diego F., “Presencia de Taine y Renán en el pensamiento argentino”, *op. cit.*

¹⁶⁵ Las biografías sobre Isella registran su nacimiento en 1886. La documentación consultada nos indica que la escultora nació el 21 de octubre de 1876. Ella fue bautizada el 6 de junio de 1881 en la parroquia de San Nicolás de Bari. Cfr. Libro de Bautismos de la Parroquia de San Nicolás. Año de 1881, Acta de bautismo de Luisa Isella, 5.VI.1881. URL: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:XN84-56J>.

¹⁶⁶ “La escultora Luisa Isella”, *La Nación*, 5.V.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova. Por su parte, la base de datos del CEMLA registra el ingreso de la pasajera Luisa Isella el 16 de abril de 1910 en el vapor Príncipe di Udine.

¹⁶⁷ Carta de Luisa Isella al secretario de la Exposición Internacional de Arte. Buenos Aires, 18.X.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹⁶⁸ Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁹ Pedido de admisión de obras de Luisa Isella, 23.VI.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3656.

¹⁷⁰ “La escultora Luisa Isella”, *La Nación*, 5.V.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁷¹ “Notas de arte. Dos escultores argentinos”, *La Prensa*, 14.V.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

figura en los textos ni las ilustraciones de esas páginas editadas en 1909.¹⁷² Acaso, ella ofició como parte de la redacción. Respecto a *Les Tendances Nouvelles*, sabemos que había sido fundada en 1904 por el artista francés Alexis Mérodack-Jeanneau (1873-1919) como órgano de difusión de la Unión Internacional de Bellas Artes, Letras, Ciencias e Industria. Esta publicación mensual se había caracterizado por su mirada incisiva sobre el circuito artístico de París. En consecuencia, Isella se habría interesado por las ideas modernas de esta revista tomando contacto con personajes como la anarquista de su busto pero no volvería a retratarlos para ajustarse al modelo de mujer deseado en esos años que le permitiese proseguir con éxito como escultora.

Isella exhibió *Amor y Psiche* en Buenos Aires (Fig. 30). Este grupo escultórico presentó una composición similar a *Psique reanimada por el beso del amor* (1787-1793) de Antonio Canova que mostraba a Cupido después de besar a Psique para revertir su muerte (Fig. 31). Uno de los pasajes de *Las Metamorfosis* (s. II d.C.) de Apuleyo relataba que Cupido se había enamorado de esa diosa contradiciendo las órdenes de su madre. El temor a ser descubierto había impulsado al joven alado a visitar diariamente a Psique en la oscuridad de la noche. Sin embargo, la curiosidad de la muchacha por descubrir el rostro de su amante acabaría despertando la furia de Cupido quien la lanzaría a recorrer los infiernos. Canova había concebido a Psique acostada sobre un paño que ocultaba su pubis, el rostro hacia arriba, los ojos cerrados y los brazos alrededor del cuello de su enamorado. Cupido aparecía arrodillado, el cabello rizado, las alas desplegadas, la mirada absorta en la cara de su compañera, un brazo sujetándola por la cintura y el otro sosteniéndole la cabeza. La expresión serena de los rostros, la belleza ideal de los cuerpos desnudos y la superficie pulida de este trabajo recuperaban la tradición escultórica de la Antigüedad clásica. Por su parte, Isella representó a Psique despierta, la mirada vuelta a su amado y un brazo levantado para asir la mano de Cupido que revoloteaba cerca de ella. Las marcas de las costillas y el vientre abultado de Psique, el modelado del torso de Cupido y las flores intercaladas entre ellos imprimieron un aspecto realista a ambas divinidades griegas. La elección de Isella de inspirarse en la escultura de Canova evidenció su necesidad de demostrar su conocimiento de los grandes maestros europeos del siglo XIX. Asimismo, su decisión de limitar el contacto corporal de Cupido y Psique a un roce de manos en lugar de la proximidad de los rostros a punto de besarse eliminó cualquier marca de erotismo de la

¹⁷² *Les Tendances Nouvelles*, a. IV, n. 45, 1909, p. s./n. Reproducida en Fineberg, Jonathan (introd.), *Les Tendances Nouvelles*, New York, Da Capo Press, v. III, 1908.

escena. De esta manera, la artista se distanció de la carga de sensualidad dada a este encuentro amoroso por Auguste Rodin en *Cupido y Psique* (c. 1893), Salvatore Albano en *Cupido y Psique* (1881) y Theodor Friedl en *Cupido y Psique* (1881-1882) (Fig. 32-34).

Isella fue la única escultora de la sección argentina mientras que las pintoras sumaron 8 con Eugenia Belín Sarmiento, Griselda García, Elvira Mayol, Crescencia Obligado de Martinto, María Obligado de Soto y Calvo, Kettie Ross Broglia, Clorinda Sanna y Delia Umeres. Además, los pedidos de admisión rechazados por el jurado registraron 19 nombres más de pintoras.¹⁷³ Sin embargo, los formularios de la categoría de escultura que hemos consultado no consignaron firmas de mujeres. Tampoco participó Mercedes Demaría.¹⁷⁴ Otra escultora ausente fue Herminia Palla quien había mostrado su trabajo en mármol *Farfalla* en la exposición abierta por la congregación Santa Filomena en el Salón Castillo en noviembre de 1905.¹⁷⁵ En este punto, debemos interrogarnos sobre los motivos que impulsaron a las mujeres interesadas en la práctica escultórica en Buenos Aires a abstenerse de concurrir a la Exposición. Sabemos por Julia Ariza que la oferta de educación artística para ellas se había acrecentado con la creación de las academias privadas Perugino, Porrera y Salvador Rosa.¹⁷⁶ Estos establecimientos habían revertido las dificultades surgidas a fines del siglo XIX en relación al acceso femenino a una formación de calidad como lo hacían los varones. En el ámbito oficial, las mujeres contaban con la Academia Nacional de Bellas Artes.¹⁷⁷ En consecuencia, una respuesta nos la proporciona Georgina Gluzman quien considera que el título de profesor de dibujo expedido por esa última institución significó una oportunidad de independencia. A su modo de ver, el ingreso de las mujeres a esta entidad no correspondió necesariamente con un deseo de profesionalización sino que constituía una salida laboral adecuada a las aspiraciones de los sectores medios.¹⁷⁸ En este sentido, el ejercicio de la docencia garantizaba su inserción en el mundo del trabajo

¹⁷³ Los pedidos de admisión de la categoría de pintura relevados registraron los nombres de Antonieta Cesarini, Diana Cid de Damppt, Blanca C. de Hume, Domitita Domínguez, Helga R. de Fequer, Ángela Forcada, María Elena G. de Domez, María Puita Leanes y Arroyo, Luisa Mezzera, Stella Musci, Sofía Posadas, Elfreide Rauenbusih, Ernestina Rivademar, Agripina Ruiz Moreno, Regina Seekamp, Victoria R. Seekamp, Elsa Tegner, Esther de la Vid y María Voss. Cfr. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹⁷⁴ *Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas...*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁵ "Exposición de pintura y escultura. En Castillo", *El Tiempo*, 2.XI.1905.

¹⁷⁶ Ariza, Julia, "Del caballete al telar...", op. cit.

¹⁷⁷ Las alumnas inscriptas en el ciclo lectivo de la Academia Nacional de Bellas Artes de 1907 fueron 231; en 1908, 257 y en 1909, 228. Cfr. *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909...*, op. cit., p. 169.

¹⁷⁸ Gluzman, Georgina, "El trabajo recompensado...", op. cit.

sin someterse a las labores manuales reservadas a los sectores populares de la población.¹⁷⁹

A principios del siglo XX, el mayor obstáculo enfrentado por las escultoras fueron los prejuicios sociales. Su incursión en una práctica asociada a cualidades varoniles como el poderío físico había provocado el rechazo público al asumir que corrían el riesgo de masculinizarse. Otra traba fue la igualación de esta actividad artística a la labor de los operarios debido a las habilidades manuales requeridas en ambos casos.¹⁸⁰ Esta equiparación contradecía las normas del decoro que dominaban la vida de las mujeres puesto que las fábricas eran un ámbito reservado a los hombres. Las reglas de conducta habían cedido la esfera pública a los varones y el espacio del hogar a las mujeres dado el rol de madres adjudicado por las teorías biológicas en boga.¹⁸¹ Sin embargo, esta reclusión doméstica fue desafiada por las escultoras que ingresaron a los talleres de estatuarios como Auguste Rodin para trabajar en las etapas iniciales de sus encargos de jerarquía.¹⁸² En suma, la entrada de las mujeres a esos estudios había representado su incorporación al proceso creativo dominado por los hombres hasta entonces como hemos visto en el capítulo 3. En el caso argentino, Lola Mora fue la única escultora que logró competir en Buenos Aires a la par de sus colegas. Incluso, su actuación pública contó como ellos con el auxilio de la clase política que le facilitaría su permanencia en Europa como pensionada y su designación como autora de varios monumentos.¹⁸³

También, debemos considerar que las escultoras requerían de talleres ya que su actividad no se podía ejercitar en la esfera doméstica como la pintura. Los materiales y las dimensiones de este tipo de producciones impedían a las mujeres recluirse en la privacidad del ámbito del hogar. Una vía para el desarrollo de esta disciplina era pertenecer a una familia de artistas o contraer matrimonio con un colega porque el taller se convertía en un espacio cotidiano.¹⁸⁴ Estas dificultades no eran privativas de las mujeres pero se agravaban con ellas por los prejuicios sociales. En este sentido,

¹⁷⁹ Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles...*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁰ Rodrigo Villena, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal*, Universidad de Granada, a. 25 n. 1, enero-junio de 2018, pp. 145-168.

¹⁸¹ Pollock, Griselda, “Modernidad y espacios para la femineidad”, en Dordero, Karen e Inda Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 249-282.

¹⁸² Reynolds, Siân, *op. cit.*

¹⁸³ Corsani, Patricia, “Ser escultora en Buenos Aires...”, *op. cit.* y “Desde el Taller. Lola Mora y Roma...”, *op. cit.*

¹⁸⁴ Barrionuevo Pérez, Raquel, *Escultoras en su contexto: cuatro siglos ocho historias*, Madrid, Visión Libros, 2011, pp. 26-27.

podemos mencionar a Correa Morales quien debió combinar su vocación artística con su cargo de administrador del Zoológico. Sin embargo, la subordinación de las mujeres al dominio económico de los hombres habría convencido a las escultoras de renunciar a esta práctica si no contaban con el apoyo de sus padres o sus maridos.¹⁸⁵ En paralelo, otro aspecto por examinar es la categoría de aficionada aplicada a las artistas para menospreciar la calidad de sus producciones.¹⁸⁶ La actividad intelectual era vista por el discurso científico finisecular como una cualidad masculina que contradecía el instinto maternal. De hecho, un cronista de *La Nación* felicitó a la academia de artes femeninas de Rosa Asplanato por la exposición inaugurada el 6 de noviembre de 1907 en el Salón Castillo para mostrar las tareas de costura y bordado de sus alumnas. El reportero aplaudió el fomento entre las jóvenes de “(...) esta clase de iniciativas que abren un horizonte de labores en perfecta analogía con sus naturales inclinaciones y facultades”.¹⁸⁷ Esta mirada social fue reforzada por las compañeras de género de Isella si atendemos a los preceptos que guiaron el Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud celebrado en 1910. La finalidad de este encuentro fue enaltecer el papel de las mujeres en la construcción de Argentina mediante la exaltación de los valores conservadores y católicos de sus organizadoras.¹⁸⁸

Otra escultura de Isella en la Exposición fue *Antes del baño* presentada en el Salón de la Société des Artistes Français de 1909 (Fig. 35).¹⁸⁹ Se trataba de una niña desnuda de pie, el brazo flexionado sosteniendo una toalla y la mano frotando sus ojos para secarse las lágrimas de su resistencia a bañarse. La elección de un infante habría permitido a Isella sortear las dificultades económicas de contar con modelos en su taller. Desconocemos los pormenores de su estadía europea. Acaso, la artista se valió de la observación de alguna niña de su entorno sin mediar la artificialidad de las sesiones de modelado.¹⁹⁰ Una segunda fuente de esta imagen pudieron ser las fotografías de niños recopiladas en torno a 1880 por Louis Igout en su álbum de poses al que nos referimos en el capítulo de Francisco Cafferata (Fig. 36-37). Asimismo, esta escultura no hería la

¹⁸⁵ Barrancos, Dora, “Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX”, *op. cit.*

¹⁸⁶ Rodrigo Villena, Isabel, *op. cit.* y Scocco, Graciela, “De aficionadas a artistas: primeras conquistas en la plástica argentina”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Historia de las Mujeres. III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Universidad Nacional de Córdoba, 2006. (CD)

¹⁸⁷ “Exposición de labores femeniles”, *La Nación*, 8.XI.1907.

¹⁸⁸ Barrancos, Dora, “Sociedad y género a principios del siglo XX. El despertar femenino”, en *Mujeres en la Sociedad...*, *op. cit.*, pp. 121-154.

¹⁸⁹ Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1909, p. s./n.

¹⁹⁰ Isella se casó el 17 de mayo de 1921 con Antonio Motteau. Cfr. Libro de Bautismos de la Parroquia de San Nicolás. Año de 1881, *op. cit.*

susceptibilidad pública ya que la cotidianeidad de la escena se ajustaba al contenido deseado socialmente para las producciones femeninas.¹⁹¹ De igual manera, los niños constituyeron una oportunidad para retratar el cuerpo humano puesto que las mujeres en París tenían limitado el acceso a las sesiones de desnudo salvo que fuesen pagadas por ellas mismas. Por su parte, el aspecto regordete de la protagonista de *Antes del baño* se enlazaba con el mármol *Niño taimado* (1893) de Simón González que mostraba una criatura desnuda de pie, la cabeza inclinada hacia un costado y las manos asiendo un paño (Fig. 38).¹⁹² Su postura corporal indicaba el descubrimiento de una tina de agua colocada fuera de la escena. Esta escultura había formado parte del envío oficial de Chile a la Exposición Panamericana de Búfalo de 1901 a la que Isella había concurrido como parte de esa misma delegación con las pinturas *Estudio*, *Retrato* y *Una trabajadora*.¹⁹³

La exhibición de 6 esculturas de Isella superó el número de las presentadas por cada uno de los escultores de la sección argentina de bellas artes. La intervención del Patronato de Becados encabezado por De la Cárcova, órgano oficial creado en 1909 para supervisar a los estudiantes en Europa, había favorecido su admisión en la Exposición.¹⁹⁴ Además, varios de sus trabajos habían llegado a Buenos Aires precedidos por la confirmación de sus cualidades plásticas en los certámenes franceses. En este sentido, nos detendremos a examinar su formación y su recorrido expositivo para comprender que Isella contaba con logros suficientes para acceder al evento sin recomendaciones. La joven había ingresado a la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile en torno a 1904.¹⁹⁵ Su familia se encontraba radicada en esa ciudad por razones laborales de su padre.¹⁹⁶ Los catálogos del Salón Nacional de Chile dieron cuenta de su condición de alumna del pintor Nicanor Méndez González (1864-1934) formado en París como pensionado del gobierno de ese país.¹⁹⁷ Isella había presentado un retrato en

¹⁹¹ Blake, Nigel, *La modernidad y lo moderno*, Madrid, Akal, 1998, pp. 280-284.

¹⁹² *Niño taimado* pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile con el inv. n. Surdoc 2-1119.

¹⁹³ *Chile at the Pan-American Exposition. Brief notes on Chile general catalogue of Chile Exhibits*, Nueva York, 1901, pp. 225 y 232.

¹⁹⁴ El Patronato de Becados fue creado por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 12 de mayo de 1909 con el fin de remitir informes periódicos acerca del rendimiento académico de los pensionados argentino en Europa. Su supervisión incluía las disciplinas científicas y artísticas. Cfr. Baldasarre, María Isabel, “La educación de los artistas”, en *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 50-61.

¹⁹⁵ *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905*, Santiago de Chile, 1905, p. 24.

¹⁹⁶ Haedo, Oscar Félix, *La escultora Isella*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1978, pp. 9-10.

¹⁹⁷ *Exposición Nacional Artística, Salón de 1899*, Santiago de Chile, 1899, p. 15 y *Exposición Nacional Artística, Salón de 1901*, Santiago de Chile, 1901, p. 23.

el Salón Nacional de 1898.¹⁹⁸ Otro retrato, *Cabeza de estudio, Flores y Frutas* fueron mostrados al año siguiente.¹⁹⁹ En el certamen de 1900, exhibió *Boceto, Cabeza de estudio, Cabeza de vieja, Retrato de niñita, Retrato de señora y Retrato del señor J. M. Gatica*.²⁰⁰ El saldo de esta participación fue una mención honrosa.²⁰¹ Sus pinturas *Bordando y Cabeza de estudio* fueron admitidas en su edición de 1901 y *Paisaje (lavando), Perfil, Rosa Francia y Rêveuse* en el de 1905.²⁰²

La participación de Isella en el Salón Nacional de 1905 significó un punto de inflexión en su carrera ya que presentó una escultura por primera vez. Ésta se trataba del retrato de su hermana Angélica que 5 años después sería admitida en la Exposición de Buenos Aires (Fig. 39). Además, su envío al certamen chileno incluyó un busto y un estudio de niño en yeso.²⁰³ La adopción de esta disciplina había sido el resultado de su asistencia a las clases de escultura de Virginio Arias en la Academia de Bellas Artes.²⁰⁴ Este artista había asumido la dirección de esa institución a su regreso al país en 1900 después de formarse en la École Nationale des Beaux-arts de París. Esta cátedra había sido incorporada al plan de estudios de la entidad en 1902 como parte de una serie de reformas académicas impulsada por Manuel Barros Borgoño quien era el rector de la Universidad de Chile. Su currículo comprendía la copia de calcos en yeso en el primer año y el trabajo con modelo vivo a partir del segundo.²⁰⁵ Otro maestro de Isella fue Simón González (1859-1919) quien se desempeñó en la Academia de Bellas Artes desde 1903 al frente de las clases de artes decorativas y de dibujo ornamental.²⁰⁶ Este escultor había partido a Europa en 1888 como pensionado para perfeccionarse bajo la guía de Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), Jean-Alexandre Falguière (1831-1900) y Denys Puech (1852-1942).²⁰⁷ De hecho, Isella continuaría sus estudios artísticos en París con Injalbert. Su viaje de estudios había sido gestionado por el delegado

¹⁹⁸ *Exposición Nacional Artística, Salón de 1898*, Santiago de Chile, 1898, p. 16.

¹⁹⁹ *Exposición Nacional Artística, Salón de 1899*, op. cit., p. 15.

²⁰⁰ *Exposición Nacional Artística, Salón de 1900*, Santiago de Chile, 1900, p. 20.

²⁰¹ *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905*, op. cit., 1905, p. 7.

²⁰² *Exposición Nacional Artística, Salón de 1901*, op. cit., p. 23 y *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905*, op. cit., p. 24. Sobre Isella en Santiago de Chile, cfr. Cortés Aliaga, Gloria, “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”, AA.VV., *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes Plásticas, XII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 257-269. Véase también Rocha Monsalve, Víctor, “Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930”, *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 9, mayo-octubre de 2017, pp. 91-111.

²⁰³ *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905*, op. cit., p. 34.

²⁰⁴ “La señorita Luisa Isella”, *Zig-zag*, a. II, n. 68, 3.VI.1906, p. s./n.

²⁰⁵ Arias, Virginio, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 1908, pp. 9-13.

²⁰⁶ Magallanes Moure, Manuel, “Simón González”, *Zig-zag*, n. 59, 9.VII.1905, pp. 16-18.

²⁰⁷ *Chile at the Pan-American Exposition. Brief notes on Chile...*, op. cit., p. 232.

diplomático argentino en Santiago de Chile. La segunda medalla de la categoría de escultura y la tercera medalla en la sección de artes decorativas conquistadas por la joven en el Salón Nacional de 1905 lo habrían convencido de interceder ante sus superiores.²⁰⁸ A pesar de estas distinciones, la nacionalidad de la artista había resultado un obstáculo para conseguir el auxilio económico del gobierno chileno. Finalmente, Isella fue favorecida con una beca aprobada en 1906 por el Ministerio de Instrucción Pública de Argentina.²⁰⁹

El busto en yeso *Juventud* de Isella fue admitido en el Salón de la Société des Artistes Français de 1907 (Fig. 40).²¹⁰ Un año después, la escultora exhibió *Niño a la fuente* y retrato de señora en ese mismo certamen.²¹¹ Esta presentación fue recompensada con una mención honorífica.²¹² *Niño a la fuente*, actualmente *El sediento*, formó parte del envío de Isella a la Argentina donde fue galardonado con una medalla de oro (Fig. 41).²¹³ Esta escultura se trataba de un adolescente con las manos y una pierna apoyadas sobre una roca para beber el agua que brotaba de su interior. La caída del cabello hacía un costado acompañaba la inclinación de su cabeza. El movimiento de la melena, el quiebre de su cadera y cierta gracilidad de este joven parecieron ser recuperados de *Hipómenes* (1886) de su maestro Injalbert (Fig. 42).²¹⁴ Además, la postura corporal del muchacho evidenció gran naturalidad. No obstante, una fotografía del álbum de poses de Igout nos permite arriesgar que *Niño a la fuente* fue el resultado de varias sesiones de modelo vivo (Fig. 43-44). Esta obra fue adquirida por la Municipalidad de Buenos Aires para ser colocada como motivo central de una fuente (Fig. 45).²¹⁵ Una carta de Isella del 18 de octubre de 1910 dirigida a los organizadores de la Exposición argentina registró su pedido de retirarla a fin de dar comienzo en París

²⁰⁸ *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1906*, Santiago de Chile, 1906, p. 22 y 30. Por su parte, Isella también se presentó en la sección de artes decorativas con un jarrón. Cfr. *Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905*, op. cit., p. 39.

²⁰⁹ Su beca fue aprobada por un decreto del 30 de mayo de 1906. *Boletín oficial de la República Argentina*, a. XIV, n. 3774, 1.VII.1906, p. 963. Cfr. también Borrador de la carta de Eduardo Schiaffino a Federico Pinedo. Buenos Aires, 21.IV.1906. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

²¹⁰ Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1907, p. s./n. Cfr. “Un busto de Luisa Isella”, *Zig-zag*, a. III, n. 122, 23.VI.1907, p. s./n.

²¹¹ Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1908, p. s./n.

²¹² “Au Salon des Artistes Français”, *Le Petit Journal*, 3.III.1908.

²¹³ Copia de la carta del vice-presidente de la Exposición Internacional de Arte a Luisa Isella. Buenos Aires, Buenos Aires, 15.II.1911. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

²¹⁴ *Hipómenes* fue expuesto en el Salón de París de 1886. Esta escultura fue comprada por el Estado al cierre del certamen para el Musée du Luxemburg. Desde 1896, pertenece a la colección del Musée d’Orsay con el inv. n. RF. 772, LUX 61.

²¹⁵ “Estatuas adquiridas por la Municipalidad”, *PBT. Semanario Infantil Ilustrado*, a. VII, n. 312, 19.XI.1910, p. s./n.

a su traspaso al mármol para su destino final.²¹⁶ La pieza ornamental fue inaugurada en febrero de 1914 en la plaza Rodríguez Peña donde permanece hasta la actualidad.²¹⁷

3.2. *Homenajes repetidos: el monumento a la Revolución de Mayo de Luisa Isella*

Isella regresó a París con la certeza de su continuidad como becaria del gobierno argentino.²¹⁸ El cierre de la Exposición le reservó su designación como autora del monumento en recuerdo a los hechos patrios de 1810 a inaugurarse en la localidad bonaerense de 25 de Mayo. Una comisión de vecinos encabezada por Antonio E. Díaz, director de su Escuela Normal Nacional, encargó a la artista la realización de esta empresa a costearse con los fondos de una colecta popular y una suma adicional aportada por el Estado.²¹⁹ El contrato de ejecución de la obra fue firmado por su padre el 2 de octubre de 1913 porque la joven continuaba en el extranjero.²²⁰ Isella proyectó un pedestal coronado por la figura alegórica de la libertad (Fig. 46-47). Esta escultura fue ideada como una mujer vestida con una túnica, un gorro frigio en la cabeza, una mano sosteniendo un ramo de laurel y la otra asiendo las tablas con las nuevas leyes que dirigirían el destino del país. Este motivo nos recuerda el *Moisés* (1513-1515) de Miguel Ángel Buonarroti quien había retratado a ese personaje bíblico asido a los 10 mandamientos que fundarían la vida de los israelitas tras su liberación de la esclavitud en Egipto (Fig. 48). La matrona se ubicaría de pie entre 2 columnas rematadas por un friso. Estos elementos arquitectónicos aludieron a las ruinas de la tradición monárquica española derribada por la población criolla durante la Revolución de Mayo (Fig. 49). Por su parte, la base del soporte llevaría 2 grupos escultóricos en bronce colocados a cada uno de sus lados. Uno mostraba la actuación del pueblo mediante 5 individuos moviéndose de manera entusiasta (Fig. 50-51). Esta escena estaba conformada por un hombre de capa con los brazos extendidos, otro abrazado a una mujer de mantón y

²¹⁶ Carta de Luisa Isella al secretario de la Exposición Internacional de Arte. Buenos Aires, 18.X.1910 y Carta del vice-presidente de la Exposición Internacional de Arte a Luisa Isella. Buenos Aires, 21.X.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

²¹⁷ Haedo, Oscar Félix, *Las fuentes porteñas, Cuadernos de Buenos Aires N° 51*, Buenos Aires, 1978, pp. 69-74.

²¹⁸ Congreso de la Nación, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Sesiones de prórroga enero-marzo de 1912*, Buenos Aires, t. IV, 1912, p. 780.

²¹⁹ La ley 7457 del 30 de setiembre de 1910 aprobó la suma de 30.000 pesos m./n. para la realización del monumento. Cfr. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1910. Sesiones de prórroga. Octubre-diciembre*, Buenos Aires, t. III, 1910, p. 884.

²²⁰ Carta de Jacobo Holmes a Carlos Geneau. Buenos Aires, 11.II.1916. En Expediente N° 726-M-1916. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 18-4-10.

peineta con una niña en alto y un tercero con un bastón levantado para resaltar la pasión de las palabras vociferadas. El otro representaba la marcha del ejército dirigiéndose a su destino de gloria (Fig. 52-53). Esta composición estaba integrada por 2 soldados con rifles, otro portando la bandera argentina y el último de pie tocando un tambor en el campo de batalla. En suma, Isella se concentró en la reconstrucción histórica de la indumentaria civil, los uniformes, las armas de guerra y las poses marciales de sus figuras.

La composición de esta obra nos obliga a detenernos en Lola Mora. Esta artista había sido contratada en 1909 para realizar el monumento a la Bandera a erigirse en Rosario.²²¹ Su propuesta consistió en un pedestal rematado por 2 columnas y un friso coronados por una figura femenina de alas abiertas con una bandera en las manos titulada *El espíritu de la Patria*. Por debajo, se ubicaba la escultura de la Libertad con una pose agitada (Fig. 54-55). Esta mujer de pie llevaba su torso desnudo, un gorro frigio en la cabeza y los brazos extendidos a los costados sosteniendo unas cadenas rotas. La base de este soporte estaba adornado por algunos personajes militares parados o montados a caballo. Otros representaban al pueblo como una madre con mantón acompañada por su hijo (Fig. 56). Este grupo de figuras se congregaba frente a un sacerdote oficiando la bendición de la enseña defendida por Manuel Belgrano que se conservaría en el interior del basamento.²²² Algunos de estos elementos dialogan con el monumento de Isella. En primer lugar, la arquitectura que oficia de marco a la Libertad. Luego, los personajes alusivos al ejército y a la población civil ordenados en grupos separados. Por último, *El espíritu de la Patria* podríamos relacionarlo con el soldado de Isella que porta el mismo emblema (Fig. 57). Las similitudes de los grupos escultóricos y la construcción arquitectónica en la cúspide del pedestal de ambos monumentos nos permiten arriesgar que Isella se valió de la composición de Mora.

Las fotografías del monumento a la Bandera habían circulado en Buenos Aires en publicaciones como *Atlántida* de 1911.²²³ Así, podemos conjeturar que Isella recurrió a este trabajo convencida de que su propuesta no sería objetada por su comitente al guardar características similares a la de su colega. Al cierre de la década de 1900, la producción de Mora continuaba despertando el interés de la clase política si atendemos

²²¹ El monumento a la Bandera fue contratado el 27 de mayo de 1909. Su pedestal sería de granito de Córdoba, sus esculturas en bronce y *El espíritu de la patria* en mármol. Cfr. *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional*, op. cit., pp. 152-153.

²²² “Crónica del Centenario. Monumento a la Bandera, en la ciudad del Rosario”, *Atlántida*, t. II, n. 5, 1911, pp. 247-249.

²²³ *Ibíd.*

a la estatua de Bernardino Rivadavia que se le encomendara para el Palacio del Congreso.²²⁴ Por su parte, un encuentro entre Isella y Mora en Europa habría sido posible puesto que la segunda retornaría a Buenos Aires desde Roma recién en 1915.²²⁵ En suma, podemos arriesgar que Isella apeló a este monumento porque se ajustaba a las condiciones que ella misma debía cumplir. Es decir, debía ser concretado por una mujer, su aprobación dependía de una comisión vecinal y su precio sería costado con fondos del Estado.²²⁶ De esta manera, Isella habría recurrido al monumento de Mora para superar los temores generados por su debut como estatuaria.

Isella conservó su beca hasta 1914.²²⁷ El estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) obligó al gobierno argentino a cancelar las pensiones giradas a los estudiantes en el extranjero.²²⁸ Sin embargo, la artista continuó en París hasta su regreso a la Argentina a mediados de setiembre de 1919.²²⁹ Su vinculación con el Patronato de Becados convenció a Díaz de delegar la supervisión de la construcción del monumento a De la Cárcova. La responsabilidad de esta misión fue compartida con Enrique Rodríguez Larreta en su papel de representante diplomático argentino en la capital francesa.²³⁰ De su actuación expositiva, podemos agregar que Isella mostró el grupo escultórico en mármol *Niños que se divierten* y un retrato de Sarmiento en Buenos Aires en el Salón Nacional de 1912 (Fig. 58).²³¹ Asimismo, presentó un fragmento decorativo para una fuente en el Salón de la Société des Artistes Français de ese mismo año y *Ninfa* y un retrato en el siguiente.²³² Otro dato recogido fue su admisión en el certamen argentino de 1915 con la cabeza en bronce de un hombre maduro con un sombrero titulado *Lobo de mar* (Fig. 59).²³³ Respecto al monumento, Isella informó en 1916 que

²²⁴ “Varias”, *Athinae*, a. II, n.6, febrero de 1909, p. 11.

²²⁵ Corsani, Patricia, “Desde el Taller. Lola Mora y Roma...”, *op. cit.*, p. 63.

²²⁶ Un decreto de la Intendencia de Rosario del 16 de abril de 1898 designó una comisión de vecinos para erigir un monumento en recuerdo de la bandera izada por Manuel Belgrano el 27 de febrero de 1812. Otra ordenanza del 5 de mayo de ese año estableció la contribución de 50.000 pesos para su ejecución. Este homenaje fue incorporado a la ley 6286. Cfr. Ministerio de Obras Públicas, *Memoria presentada al Honorable Congreso. Junio de 1913 a mayo de 1915*, Buenos Aires, 1915, pp. 861-865.

²²⁷ Congreso de la Nación, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Sesiones de prórroga. Octubre de 1913-febrero de 1914*, Buenos Aires, t. IV, 1914, p. 414.

²²⁸ “Los becados en Europa”, *La Nación*, 22.VIII.1914 y “Los becarios argentinos en Europa”, *La Nación*, 9.IX.1914.

²²⁹ “La escultora Isella”, *La Época*, 5.IX.1919.

²³⁰ Carta de Manuel Moyano a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 26.VIII.1914 y Carta de Antonio Díaz a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 6.IX.1914. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

²³¹ Exposición Nacional de Arte, *Catálogo*, Buenos Aires, 1912, p. 16.

²³² Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1912 y 1913, p. s./n.

²³³ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo del Salón Anual*, Buenos Aires, 1915, p. s./n. Respecto a la adquisición de *Lobo de mar* por la Comisión Nacional de Bellas Artes para el MNBA donde se conserva con el inv. n. 6223, cfr. “Comisión Nacional”, *La Nación*, 20.X.1915.

el reclutamiento de hombres para las filas militares había vaciado de operarios su taller.²³⁴ No obstante, la escultora prosiguió con esta empresa.

Un año después, un informe de Rodríguez Larreta y De la Cárcova aseguraba que el grupo escultórico del pueblo había sido acabado en yeso en su tamaño definitivo y el dedicado a la acción militar y la figura de la libertad se encontraban modelados en creta.²³⁵ Sin embargo, el avance de las tropas en territorio europeo no resultó alentador puesto que Isella debió rescindir el contrato firmado con una cantera del norte de Francia debido a la invasión del ejército alemán a esa zona.²³⁶ La artista no logró progresar debido al estancamiento de la vida francesa.²³⁷ Las dificultades enfrentadas para concluir esta empresa fueron un denominador común de los encargos comisionados a otros escultores en la época. La fundición en bronce de los 2 grupos escultóricos del monumento recién fue acordada en febrero de 1921 con la Compagnie de Bronzes en Bruselas y terminada en noviembre de 1923.²³⁸ A fines de la década de 1940, este negocio reclamaría la cancelación de la deuda de Isella.²³⁹ Sin embargo, los planos de construcción del pedestal no serían acabados debido a los contratiempos surgidos entre el arquitecto Ladmiral y la legación argentina en París.²⁴⁰ De hecho, los vecinos de 25 de Mayo jamás vieron emplazarse este monumento.

De esta manera, cerramos el capítulo reservado a la conmemoración de la Revolución de Mayo. El concurso del monumento en su honor y la Exposición Internacional de Arte evidenciaron el lugar secundario reservado a los artistas argentinos por la clase dirigente. Ambos eventos demostraron que las producciones europeas fueron preferidas frente a las nacionales por los mismos que debían colaborar al fomento de los escultores nacidos en el país. Asimismo, la selección de esculturas de la sección argentina de la Exposición puso en escena la convivencia de artífices con trayectorias desiguales. La presentación de escultores italianos en un sector dedicado a la producción nacional fue la contracara de los intentos de intelectuales como

²³⁴ Carta de Luisa Isella a Ernesto de la Cárcova. París, 3.IV.1916. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

²³⁵ Carta de Ernesto de la Cárcova y Enrique Rodríguez Larreta a Antonio Díaz. París, 20.IX.1915. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

²³⁶ Carta de Luisa Isella a Ernesto de la Cárcova. París, 3.IV.1916. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

²³⁷ Carta de Ernesto de la Cárcova a Marcelo T. de Alvear. París, 3.IV.1917. MRREE, AHC, caja AH/008.

²³⁸ Carta de la Compagnie de Bronzes al Embajador de Argentina en París. Bruselas, 7.V.1947. MRREE, AHC, caja AH/060.

²³⁹ La Compagnie de Bronzes recibió el pago de 2 cuotas el 4 de octubre de 1922 y el 10 de abril de 1924. La cancelación de la deuda requería de una tercera cuota. Por este motivo, los grupos escultóricos permanecían en sus instalaciones en la década de 1940. Cfr. Carta de Federico Quintana a Juan A. Bramuglia. París, 12.VI.1949. MRREE, AHC, caja AH/060.

²⁴⁰ *Ibidem*.

Zuberbühler por definir una identidad argentina de las bellas artes. Incluso, Schiaffino resistía en soledad. Así, la Exposición puede entenderse como la clausura del período iniciado en la década de 1880 donde Dresco e Yrurtia asomaron como figuras de renovación. Los años en torno al Centenario habían consolidado a estos 2 artistas como estatuarios de grandes empresas monumentales. Sus expectativas de triunfo los habían movido a radicarse en Europa. Sin embargo, la escultura continuó siendo un espacio reservado a pocos aspirantes. Las mujeres prosiguieron batallando contra los mismos prejuicios sociales que en el siglo XIX. Su visibilidad fue mayor pero sus victorias no se equiparaban a las conquistadas por los hombres. No obstante, la Exposición significó la aparición de nuevos artífices en la esfera artística local. En suma, los becarios argentinos presentes en este certamen encabezarían un segundo recambio generacional que examinaremos en las páginas siguientes.

Capítulo 6

La consolidación de la modernidad: Hernán Cullén Ayerza, Alberto Lagos, Pedro Zonza Briano y César Santiano

Las búsquedas emprendidas de manera individual por Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales para impulsar el posicionamiento social de la actividad escultórica darían sus resultados en la década de 1910. La creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1897 y la nacionalización de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1905 estimularon la profesionalización de los artistas hasta esa época. Una tercera medida oficial fue la apertura del Salón Nacional en 1911 concebido como una instancia de consagración pública de los artífices argentinos. Asimismo, la participación de Argentina en el pabellón de bellas artes de la Exposición Universal de San Francisco de 1915 significó la confirmación del valor artístico de las producciones locales en el circuito internacional que ampliaba los límites europeos. Esta cadena de acontecimientos auspiciados por el gobierno nacional nos permite advertir el interés de la clase política por fomentar la actividad escultórica como una vía de afianzamiento de la identidad cultural del país. En este sentido, el presente capítulo se propone examinar la actuación de los escultores que continuaron a aquellos que participaron en la Exposición Universal de San Luis de 1904. De esta manera, Hernán Cullén Ayerza, Alberto Lagos, César Santiano y Pedro Zonza Briano serán los nombres que atravesarán las páginas siguientes.

Cullén Ayerza, Lagos, Santiano y Zonza Briano fueron los protagonistas de una generación que se valió de la Academia Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Bellas Artes para formarse en el país y el extranjero. Asimismo, sus esculturas encontraron la confirmación de sus conquistas artísticas europeas en el Salón Nacional. Igualmente, sus trabajos formaron parte del envío argentino a la Exposición Universal de San Francisco de 1915. En suma, estos jóvenes fueron el resultado de las etapas de aprendizaje, difusión y consagración impulsadas por sus antecesores desde mediados de la década de 1870. En este contexto, el presente capítulo pretende abordar las trayectorias de esos escultores desde sus inicios en la actividad artística hasta 1919 en que se consumó el suicidio de Santiano. El examen de las elecciones educativas realizadas en Argentina y el exterior nos permiten recuperar sus comienzos en la disciplina de los cuales se conservan pocos datos hasta la actualidad. La actuación de estos jóvenes en los certámenes europeos nos posibilita considerar los lenguajes

plásticos adoptados en sus esculturas y las relaciones establecidas con pintores e intelectuales para sostener sus proyectos artísticos.

Las siguientes páginas se proponen analizar a estos artífices como protagonistas de la consolidación del proceso de modernización escultórica acontecido en Buenos Aires. El foco del análisis residirá en las esculturas más significativas en sus carreras y las estrategias de posicionamiento empleadas para destacarse como jóvenes promesas en las exposiciones europeas colmadas de artistas deseosos por sobresalir. En el caso de Zonza Briano, una mención particular merecerá su trabajo titulado *Creced y multiplicaos* porque nos permitirá reconstruir la mirada del público local y extranjero sobre las corrientes artísticas más renovadoras de la época en Europa. En consecuencia, nuestros interrogantes serán ¿Qué tácticas emplearon? ¿Cuál fue el alcance de éstas en la esfera pública? ¿Qué repercusiones tuvieron en Argentina? A partir de esta última pregunta, nos concentraremos en los resultados alcanzados por esos artistas a su regreso a Buenos Aires como un escenario atravesado por la crítica de arte e instancias de exposición renovadas. De esta manera, el cierre de sus estancias europeas significó su contratación como autores de obras de envergadura para la ciudad y a estas últimas nos dedicaremos a través de los monumentos a Jorge Newbery de Cullén Ayerza y a Ramón Falcón de Lagos.

1. La consolidación institucional de la escultura en Buenos Aires a partir de 1910

La década de 1910 consolidó el surgimiento de instituciones culturales, la diversificación del circuito comercial y el crecimiento del número de aspirantes a escultor capaces de instaurar una valoración de sus trabajos sostenida en criterios estéticos. Cinco años antes, un primer paso en este camino había sido dado por las autoridades de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes al ofrecer la institución al Estado cuando la cantidad de materias había aumentado y sus alumnos pasaban de 600.¹ La entrega de la entidad al Ministerio de Instrucción Pública representó el surgimiento de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales con Ernesto de la Cárvoa y Eduardo Sívori como director y vicedirector respectivamente.² Joaquín V. González, autoridad de esa cartera, fue el

¹ Zarlenga, Matías, “La nacionalización de la Academia...”, *op. cit.*

² El decreto de nacionalización de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fue firmado el 19 de abril de 1904. Cfr. *Memoria presentada al Congreso nacional de 1906 por el Ministerio*

promotor de esta medida impulsado por la idea de que las acciones educativas constituirían una herramienta indispensable para garantizar el orden y la continuidad del progreso del país. Acaso, un evento que habría consolidado este pensamiento fue la revolución radical acontecida en febrero de 1905 que puso en crisis la armonía social de Buenos Aires.³ En este sentido, el funcionario consideraba que las políticas educativas permitían generar las pautas necesarias para la vida democrática. De esta manera, su pensamiento quedó resumido en el discurso dado en el Congreso para sostener la iniciativa de la nacionalización de la Escuela de Dibujo:

Suele ser queja histórica en pueblos de nuestra raza, la de la indiferencia oficial por los esfuerzos de puro idealismo realizados por largo tiempo en la sombra o en la intimidad de pequeños núcleos de iniciados o videntes; pero la impaciencia reclama hechos políticos antes de su madurez y el Estado debe soportar muchas veces la injusticia de la censura, hasta que llega la hora de convertirse en acto definitivo de lo que solo fuera un movimiento invisible de germinación. En todo núcleo humano, sea cualquiera su edad existe en germen la idea artística, a veces por largo tiempo encarnada en un solo espíritu, sin comunicación con el conjunto; pero siempre alumbró el día de la difusión y entonces la idea se ha cambiado en calidad común del grupo social, y ese instante es el mismo en que éste ha ascendido un plano en la escala de su civilización. Esa es la edad del arte, el cual no puede revelarse sin que el organismo general se encuentre preparado a sufrir sus impulsos de crecimiento, como los frutos de la selva no toman su forma ni adquieren su peso antes que el árbol pueda sostenerlos.⁴

de Justicia e Instrucción pública. Tomo II. Anexos de Instrucción Pública 1904-1905, Buenos Aires, 1906, pp. 588 y sgtes.

³ Arrondo, C. A., “4 de febrero de 1905: Los radicales y la gesta revolucionaria”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 2003, n. 3, pp. 7-23.

⁴ *Memoria presentada al Congreso nacional de 1906...*, op. cit., pp. 102-114. Cfr. también “Nacionalización de la academia de bellas artes y la escuela de artes decorativas industriales”, *Revista de Arquitectura*, a. II, n. 26, junio-julio de 1905, pp. 33-35 y 38-41.

El afianzamiento definitivo del sistema educativo se dio a mediados de la década de 1910 con la vuelta del exterior de la segunda generación de escultores beneficiados por la entrega de becas para formarse en París o Roma. Si bien la metrópoli francesa había logrado imponerse desde fines del siglo XIX como centro de difusión del arte moderno, la capital italiana asomó en la siguiente centuria como foco de irradiación de las corrientes plásticas más trasformadoras con Medardo Rosso y Leonardo Bistolfi. Una tercera acción oficial a favor de la profesionalización de los artistas en Buenos Aires fue la creación del Salón Nacional en 1911 con la supervisión de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Este certamen abierto en setiembre de cada año fue el resultado del impulso dado a la esfera cultural argentina por la Exposición Internacional de Arte. Los festejos del centenario de la Revolución de Mayo trajeron también el crecimiento del circuito artístico comercial con la inauguración o el reacomodamiento de espacios para la exhibición exclusiva de las producciones pictóricas y escultóricas. El Salón Nacional se fortaleció como una instancia expositiva comparable a las competencias europeas que permitió a los artistas presentar sus trabajos con la posibilidad de ser premiados. Asimismo, el reconocimiento oficial de sus obras fue acompañado por su adquisición para integrar la colección de entidades culturales a determinar por el jurado como el Museo Nacional de Bellas Artes. Desde su apertura, las galerías de arte de la ciudad incrementaron sus actividades con exposiciones quincenales que intensificaron el movimiento del mercado artístico. Por su parte, la identidad de las bellas artes puesta en discusión en vísperas de 1910 fue clausurada en el reglamento del Salón Nacional al consignarse que los galardones serían otorgados únicamente a las producciones de autores argentinos.

Un cuarto acontecimiento de la década fue la Exposición Universal de San Francisco de 1915 puesto que representó una nueva presentación internacional de los escultores argentinos bajo el auspicio oficial. Este certamen fue abierto del 20 de febrero al 4 de diciembre con motivo de la inauguración del canal de Panamá y del cuarto centenario del descubrimiento del Océano Pacífico.⁵ La Exposición resultó conveniente a la Argentina para profundizar su acercamiento con Estados Unidos iniciado como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. La esperanza de reemplazar el crédito europeo y el ánimo de encontrar nuevos mercados para sus materias primas

⁵ “La Exposición de San Francisco. Construcciones monumentales”, *La Nación*, 28.X.1913 y “The American Republics at the San Francisco Exposition”, *Bulletin of Pan American Union*, v. XLI, July-December 1915, pp. 153-197.

fue el motor del estrechamiento de las relaciones políticas y económicas con ese país.⁶ La delegación argentina fue encabezada por el ingeniero Ángel Gallardo (1867-1934) quien se ocupó de dotar a la nación de un edificio propio ideado por el arquitecto Eduardo Sauze a partir de un estilo renacentista francés.⁷ Su decoración interior corrió a cargo de Pío Collivadino quien fue convocado augurando un éxito similar al de los tapices pictóricos en las salas de la Exposición Internacional de Arte. En esta ocasión, su actuación se concentró en las enjutas de los muros donde ejecutó 8 paneles mostrando a las provincias a través de su producción agropecuaria y sus particularidades culturales.⁸ Estas imágenes Hermanaron en un escenario bucólico a Buenos Aires con Santa Fe, Entre Ríos con Corrientes, Córdoba con San Luis, Tucumán con Santiago del Estero, Mendoza con San Juan, Salta con Jujuy, La Rioja con Catamarca y las Gobernaciones.

Al igual que en sus antecesoras, el concepto de progreso fue usado por las potencias centrales como escala de medida de la evaluación cultural del devenir humano. El pabellón de bellas artes de la Exposición acogió a la sección argentina.⁹ Su organización fue delegada a Cupertino del Campo y Juan Carlos Oliva Navarro en sus respectivos roles de director y de restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁰ Su selección contabilizó 75 trabajos de los cuales 29 pertenecían a esa institución.¹¹ La participación de De la Cárcova, Martín Malharro y Sívori fue una demostración del papel que conservaban todavía como figuras fundacionales de las bellas artes argentinas. No obstante, la nómina consignó a nuevos integrantes como Jorge Bermúdez, Pedro Delucchi y Walter de Navazio con pinturas dedicadas al paisaje y los sujetos considerados típicos del país. La tensión entre lo propio y lo importado experimentada en vísperas de los festejos del centenario en 1910 había conducido a un

⁶ Tulchin, Joseph, *La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza*, Buenos Aires, Planeta, 1990, pp. 65-93.

⁷ Gallardo, Ángel, *Memorias de Ángel Gallardo*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2003, pp. 205, 206, 213 y 214. Sobre el pabellón argentino, cfr. “Exposición Universal de San Francisco”, *La Nación*, 15.II.1914; “La exposición de San Francisco de California”, *Fray Mocho*, a. III, n. 98, 13.III.1914, p. s./n. y “Inauguración del pabellón argentino en San Francisco de California”, *La Razón*, 22.IV.1915.

⁸ “El arte argentino en San Francisco de California”, *Caras y Caretas*, a. XVIII, n. 848, 1.I.1915, p. s./n.

⁹ “The art of Argentina”, en Trask, John (de.) y J. Nilsen Laurvik, *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts Panama-Pacific International Exposition*, Nueva York, 1915, pp. 76-77 y *Panama-Pacific International Exposition, Official catalogue of the Department of Fine Arts (with awards)*, San Francisco, 1915, pp. 93-94. Cfr. Spinetto, María Teresa, “El arte argentino busca su lugar en el mundo”, en Saavedra, María Inés, *Buenos Aires, artes plásticas...*, op. cit., pp. 171-205.

¹⁰ Los artistas habían sido convocados oficialmente por una subcomisión integrada por Horacio Anasagasti, Julio Dormal, Del Campo y José R. Semprún por la Comisión Nacional de Bellas Artes y Pío Collivadino por la Academia Nacional de Bellas Artes. El grupo se completaba con Pedro Zonza Briano. Cfr. “Exposición de San Francisco”, *La Nación*, 1.V.1914.

¹¹ “Exposición San Francisco de California”, *La Nación*, 13.XII.1915.

repliegue hacia la geografía del interior argentino.¹² Esta elección coincidía con el pensamiento estético de Del Campo quien consideraba a “(...) la Pampa [como] la que posee el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de las grandes ciudades”.¹³

En esta década de 1910, los artistas argentinos demostraron que conocían las claves necesarias para diagramar una estrategia eficaz que les garantizase su inserción en el ambiente cultural de Buenos Aires. Sus especulaciones generaron numerosos desplazamientos dentro del espacio de posibilidades vigentes en el escenario artístico local. Asimismo, el peso histórico del Salón Nacional heredado de sus parientes europeos se vio alterado por el surgimiento de los Salones de los Rechazados en 1914 y de la Sociedad Nacional de Artistas sin jurados ni premios en 1918.¹⁴ La emergencia de nuevos creadores procedentes del interior del país demostró a la clase dirigente el alcance del entramado educativo logrado a partir de las primeras iniciativas de fines del siglo XIX. En suma, el cierre de este período dio paso a la emergencia de nuevos espacios alternativos, el surgimiento de publicaciones especializadas y diversas acciones de resistencia teñidas por las experiencias vanguardias europeas.

2. Entre leyes y bellas artes: Hernán Cullén Ayerza

2.1. La diplomacia del arte: Hernán Cullén Ayerza en Roma

Hernán Cullén Ayerza (1878-1936) se tituló de abogado en 1902 en la Universidad de Buenos Aires.¹⁵ Su inclinación por la escultura lo condujo al taller de Lola Mora. Un artículo de *El Gladiador* del 13 de marzo de 1903 daba cuenta de su partida inminente a Europa para proseguir su formación artística.¹⁶ En paralelo, incursionó en la fotografía. Sus trabajos fueron mostrados en la exposición de la

¹² Amigo, Roberto, “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana. 1910-1950*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 31-53; Fasce, Pablo, “Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino”, *op. cit.*, pp. 205-212 y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)”, en AA.VV., *XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*, Málaga, t. II, 2002, pp. 283-292.

¹³ “Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual”, *La Nación*, 21.X.1913. Citado en Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)”, en AA.VV., *IX Congreso español de historia del arte*, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, t. I., 1992, pp. 449-453.

¹⁴ Wechsler, Diana, “Salones y contra-salones”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma...*, *op. cit.*, pp. 41-98.

¹⁵ Estrada, Marco de, “Hernán Cullén Ayerza”, *La Nación*, 18.IX.1983.

¹⁶ “Lola Mora”, *El Gladiador*, a. II, n. 67, 13.III.1903, p. s./n.

Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados en mayo de ese año.¹⁷ Su participación en la edición de este certamen de 1902 había sido galardonada con un Gran Premio de Honor.¹⁸ Su viaje al viejo continente fue solventado con recursos propios hasta su designación en abril de 1904 como agregado honorario de la legación argentina en el Vaticano.¹⁹ Los cargos diplomáticos se habían convertido en una opción para los artistas y los escritores que aspiraban a sobrevivir en las capitales europeas. Además, Cullén Ayerza habría contado con el auxilio económico familiar puesto que su padre Joaquín José se había dedicado a la abogacía y su abuelo José María había sido gobernador de la provincia de Santa Fe entre 1854 y 1856.²⁰ Su destino fue Roma. Esta ciudad era el epicentro de varias instituciones como las Academias Chigi, Española y Francesa y el Círculo Internacional que fomentaban la circulación de corrientes estéticas eclécticas.²¹ Incluso, este escenario cultural impulsó a Enrique Moreno, embajador argentino en Roma, a postular la creación de un instituto oficial de educación artística asesorado por Eduardo Schiaffino en su paso a San Luis.²²

El desahogo económico brindado por su empleo permitió a Cullén Ayerza continuar sus estudios bajo la supervisión de Ernesto Biondi.²³ Este escultor italiano (1855-1917) había ejecutado el monumento a Manuel Montt y Antonio Varas inaugurado en Santiago de Chile en 1904. La admiración por la producción de su maestro empujó a Cullén Ayerza a ofrecer en venta una copia de *Saturnalia* a la Municipalidad de Buenos Aires en 1907 (Fig. 1).²⁴ Este grupo escultórico de Biondi había sido adquirido en 1899 por el gobierno italiano para destinarse a la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma. Un año después, su reproducción en bronce había

¹⁷ Solsona Jofre, Justo, “Exposición fotográfica de ‘La Sociedad Argentina de Aficionados’ en el Salón Costa”, *Letras y Colores*, a. I, n. 1, 10.V.1903, p. s./n. Sobre la institución, véase “Estatutos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en Tell, Verónica, *El lado visible*, Buenos Aires, UNSAM, 2017, pp. 291-298.

¹⁸ “Los grandes premios de la Sociedad Fotográfica Argentina”, *Caras y Caretas*, a. XIX, n. 940, 7.X.1916, p. s./n.

¹⁹ *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1904 (Primer Cuatrimestre)*, Buenos Aires, 1904, p. 896.

²⁰ Calvo, Carlos, *Nobiliario del Antiguo Virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, La Facultad, t. I, 1936, pp. 198-199.

²¹ Dazzi, Camila, “Geografías dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)”, en Valle, Arthur et al. (orgs.), *Oitocentos. O ateliê do Artista*, Río de Janeiro, CEFET/RJ, t. IV, 2017, pp. 57-67.

²² Carta de Enrique Moreno al ministro de Relaciones Exteriores y Culto. Roma, 15.III.1904. Citada en *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1903-1904*, Buenos Aires, 1904, pp. 384-385.

²³ “Analecta”, *Revista de derecho, historia y letras*, t. XII, a. VIII, octubre de 1905, pp. 628-629. Véase Sacchi, Teresa y Sabrina Spinazzè, *Ernesto Biondi. La scultura viva*, Roma, Archivio Dell’Ottocento Romano, 2006.

²⁴ “Embelllecimiento urbano. Posible adquisición de una obra de arte”, *La Nación*, 1.XI.1907 y “El autor de ‘Saturnalia’”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 475, 9.XI.1907, p. s./n.

sido mostrada en la Exposición Universal de París. La iniciativa de Cullén Ayerza no se concretaría. *Saturnalia* ingresaría a la Argentina en 1910 para permanecer en poder del argentino hasta su donación al Museo Nacional de Bellas Artes en 1934.²⁵ Un mes antes del ofrecimiento, Cullén Ayerza había entablado tratativas con ese mismo órgano municipal para realizar una pieza ornamental de tema libre para la plaza ubicada en el cruce de las avenidas Rivadavia y La Plata.²⁶ El resultado de este encargo fue *Vida*. Esta escultura consistió en 2 mujeres desnudas unidas por un torbellino ubicado a sus pies (Fig. 2). Una de las figuras estaba parada, la espalda arqueada, un brazo extendido hacia adelante y una mano apoyada en el pecho. De acuerdo a *La Nación*, su pose aparentaba detener a los “(...) invisibles fantasmas, mientras que (...) se cubre el pecho conteniendo los latidos de la angustia que la embarga”.²⁷ Su compañera se encontraba acostada en el suelo del cual parecía emerger. Por el contrario, su cuerpo girado hacia el espectador estaba sumergido en un sueño placentero que le imprimía una expresión serena. Según un cronista de la época, esta joven representaba la confianza ciega en la propia voluntad mientras que la otra encarnaba el temor a los obstáculos de la experiencia vital.²⁸

En noviembre de 1907, Cullén Ayerza se encontraba de regreso en Buenos Aires.²⁹ La falta de noticias sobre *Vida* nos permite conjeturar que su realización no se concretó. Lamentablemente, sólo contamos con el registro periodístico de esta pieza que suponemos en yeso pero resulta de importancia considerarla porque las obras del artista relevadas en esa época no arrojaron un número significativo. Tres años después, Cullén Ayerza concluyó la escultura en mármol de tamaño natural titulada *El Aborigen* que sería instalada en la plaza Once de Setiembre recién en 1928.³⁰ Su protagonista era un indio vestido con un taparrabos, una vincha en la cabeza, el cabello largo, el pecho contraído, su musculatura vigorosa y una mano sosteniendo una lanza (Fig. 3). El sujeto se encontraba montado sobre un caballo encabritado al cual se asía por su crin con una mano. La posición erguida del animal, la tensión de sus patas, las venas marcadas en su

²⁵ *Saturnalia* pertenece al MNBA con el inv. n. 6157. Actualmente, esta escultura se encuentra emplazada en el Jardín Botánico “Carlos Thays”. Cfr. Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 76-79.

²⁶ “Embellecimiento urbano”, *La Prensa*, 14.IX.1907.

²⁷ “‘Vida’, por D. Hernán Cullén Ayerza”, *La Nación*, 16.XI.1907.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ En la actualidad, esta escultura se encuentra emplazada en la plaza sita en el cruce de las avenidas Caseros y Alcorta.

vientre y la boca abierta del jinete imprimieron un aspecto violento a la escena.³¹ Esta figura nos recuerda el salvajismo atribuido a dicho sujeto social en las pinturas de la década de 1870 que examinamos en el capítulo dedicado a Correa Morales. La recuperación de la visión bárbara del indio no debe sorprendernos puesto que esta imagen fue utilizada para ilustrar el catálogo de la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres abierta en Buenos Aires en 1910.³²

La portada de esta publicación expuso a un indio con una lanza sorprendido ante el avance de una locomotora por la llanura en la noche (Fig. 4). Esta ilustración constituyó una referencia a la civilización irradiada en el territorio nacional a través del desarrollo tecnológico encarnado por el ferrocarril. La composición respondió a las aspiraciones de la clase dirigente de presentarse frente a las comitivas extranjeras como representantes de un país en progreso. De esta manera, el indio constituía un componente social incivilizado que ya no tenía cabida en esta nueva Argentina. En este punto, podemos arriesgar que la pertenencia de Cullén Ayerza a la esfera burocrática alimentó la concepción de *El Aborigen* con las fantasías de los peligros de la frontera latentes entre sus miembros. Además, debemos considerar que el tipo de masculinidad encarnado por estos personajes se había convertido en una alternativa al varón cosmopolita urbano.³³ Un ejemplo de esta iconografía en Estados Unidos fue *Bronco Buster* (1895) de Frederic Remington (1861-1909) que exhibía las habilidades de un vaquero para dominar a su caballo encabritado (Fig. 5).³⁴ En suma, la popularidad de estas imágenes habría convencido a Cullén Ayerza de mostrar un sujeto autóctono que lo distinguiese de sus colegas en el circuito artístico italiano.

Cullén Ayerza fue confirmado en marzo de 1909 en el cargo de secretario de segunda clase de la legación argentina en Italia y Suiza.³⁵ Su actuación en la esfera política le habría permitido acceder con mayor facilidad a los encargos promovidos por

³¹ González Martínez Sobrado, Ethel, “Hernán Cullen”, en AA.VV., *Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989, pp. 133-145.

³² Casiraghi de Pryor, Florencia, “Las exposiciones internacionales...”, *op. cit.*

³³ Burns, Emily, “Taming a ‘Savage’ Paris. The masculine visual culture of Buffalo Bill’s wild West and France as a new American frontier”, en Christianson, Frank (ed.), *The popular frontier: Buffalo Bill’s wild west and transnational mass culture*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, Norman, 2017, pp. 129-154.

³⁴ Hassrick, Peter, “Cowboys un Bronze”, en Tolles, Thayer y Thomas Brent Smith, *The American West in Bronze, 1850-1925*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 84-115 y Swensen, James, “The Frontier in Paris: Artists from the American West in the French Capital, 1890–1900”, *Transatlantica*, n. 2, 2017. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/10747>

³⁵ Departamento de Relaciones Exteriores y Culto, *Digesto de Relaciones Exteriores. 1810-1913*, Buenos Aires, 1913, p. 217.

sus colegas diplomáticos o sus superiores en Buenos Aires. Una carta del artista del 5 de noviembre de ese año nos permite saber que era el autor de un busto de Bernardo de Irigoyen destinado al Ministerio de Relaciones Exteriores.³⁶ Asimismo, había realizado los retratos de Carlos Pellegrini, José Evaristo Uriburu y José Figueroa Alcorta existentes actualmente en la Casa de Gobierno (Fig. 6-8). La misiva citada confirmaba la existencia de los 3 en los salones de ese edificio.³⁷ Por su parte, la figura en mármol de tamaño menor al natural de Alejandro Posadas fue concretada por el escultor en Roma en 1910 (Fig. 9). Este cirujano argentino (1870-1902) se había destacado por su actuación en la cátedra de pediatría de la Facultad de Medicina de Buenos Aires.³⁸ Cullén Ayerza ideó al galeno vestido con una camisa, un moño y un guardapolvo con el cuello levantado y las mangas enrolladas. El personaje se inclinaba sobre una niña dormida en la cual apoyaba su mano derecha para afirmar el corte que haría con el bisturí sostenido en la otra. La criatura desnuda se encontraba acostada sobre una camilla cubierta en uno de sus extremos por una sábana que se prolongaba hasta el suelo.

Su fecha de ejecución convirtió a esta escultura en la primera concretada en honor del galeno.³⁹ La ausencia de documentación sobre esta empresa nos impide saber si su ubicación actual en el Hospital de Clínicas “José de San Martín” fue su destino original. En todo caso, la inauguración del monumento a Alejandro Castro de Rogelio Yrurtia en 1906 en los jardines de ese nosocomio habría movido a sus autoridades a imaginar la construcción de un homenaje similar para Posadas.⁴⁰ En segundo lugar, debemos tener en cuenta que la elección de Cullén Ayerza como su autor habría sido fomentada por su hermano Rafael Alberto (1879-1927) quien era médico.⁴¹

2.2. *Hernán Cullén Ayerza en Buenos Aires: el monumento a Jorge Newbery*

³⁶ Carta de Hernán Cullén Ayerza al presidente de la comisión del Centenario. S./l., 5.XI.1909. En Expediente N° 388-C-1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg 3618. Sobre su destino actual, el Ministerio de Relaciones Exteriores no posee datos sobre la existencia de este retrato en su colección de bellas artes.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ Cranwell, Daniel, *Nuestros grandes cirujanos*, Buenos Aires, 1939, pp. 99-148.

³⁹ Un busto de Alejandro Posadas fue inaugurado en el Hospital de Clínicas “José de San Martín” el 3 de diciembre de 1916. Al respecto, desconocemos mayores datos.

⁴⁰ “Monumento al doctor Castro-Corresponsal en Sidney”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 415, 15.IX.1906, s./p.

⁴¹ Calvo, Carlos, *Nobiliario del Antiguo...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

El Salón Nacional de Buenos Aires de 1911 acogió su yeso *Mandinga*, sus esculturas en mármol *Penitente* y *Vidalita* y la cabeza en bronce de un niño de expresión risueña titulado *Pibe* (Fig. 10).⁴² *Vidalita* consistió en una joven sentada en el suelo, la espalda inclinada hacia adelante, las piernas a un costado y los brazos ocultando sus pechos (Fig. 11). Su pose penitente fue reforzada por la expresión de angustia de su rostro con las cejas caídas. El certamen de 1912 exhibió *Manantial* de su autoría (Fig. 12). Este trabajo mostró una figura femenina yacente asomando de un bloque de textura rugosa.⁴³ Esta composición evidencia el impacto de Auguste Rodin en los jóvenes argentinos con esculturas como *La tierra y la luna* (1899) donde se establecía un pasaje de los cuerpos lisos y pulidos al material devastado groseramente a través de zonas de transición en gradiente. En el ámbito europeo, Cullén Ayerza presentó *El Aborigen* por primera vez en la Exposición Internacional de Roma de 1911.⁴⁴ Su participación en la sección internacional de la competencia incluyó también *La fuente* y un retrato de un niño en mármol.⁴⁵ Ese mismo año, su carrera prosiguió con la ejecución de una cabeza en bronce de un hombre de frente amplia, el cejo fruncido y los pómulos salientes que emergía del bloque de material a su espalda (Fig. 13).⁴⁶

La invitación de la comisión del monumento a Martín Miguel de Güemes para realizar el retrato de este prohombre salteño (1785-1821) nos indica que Cullén Ayerza se encontraba instalado en Buenos Aires en 1913. Los retrasos en su ascenso laboral por discrepancias con sus superiores de la legación a causa de su faceta de escultor lo habían empujado a renunciar a su cargo en junio de 1911.⁴⁷ El propósito de esa obra era utilizarla como modelo para la estatua definitiva de Güemes. Cullén Ayerza ideó el busto de este guerrero norteco llevando las riendas del caballo en las manos.⁴⁸ A partir de 1914, su actuación pública adquirió carácter oficial con la asunción de la dirección

⁴² Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1ª Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1911, p. 5.

⁴³ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 2ª Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1912, p. 11. Cfr. Gálvez, Manuel, "El Salón de 1912", en *La vida múltiple*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Nosotros, 1916, pp. 35-52.

⁴⁴ Esposizione Internazionale di Roma, *Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1911, p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁶ Esta escultura se encuentra en la capilla del Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Mujeres "Dr. Braulio A. Moyano". Cfr. *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. Tomo II. Primera parte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 45.

⁴⁷ "Discursos en los actos públicos de la Universidad", *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, t. VI, n. 5, Sección VII, agosto de 1922, p. 21.

⁴⁸ Cullén Ayerza fundió 2 copias en bronce del modelo. Uno se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Salta y el otro pertenece al Centro de Residentes Salteños "General Güemes" de Buenos Aires. Cfr. Romero Sosa, Carlos Gregorio, "Orígenes y ejecución del Monumento al General Güemes en la ciudad de Salta", *Boletín del Instituto Güemesiano de Salta*, n. 6, Salta, 1982, pp. 54-57.

de la Escuela de Artes y Oficios. El objetivo de esta institución era impartir conocimientos prácticos y técnicos a los estudiantes de los estratos populares para su inserción laboral y a los alumnos de los sectores altos para proseguir carreras universitarias afines.⁴⁹ Asimismo, ese año significó la consagración de Cullén Ayerza como autor del monumento a Jorge Newbery que sería inaugurado en el Cementerio del Oeste el 2 de mayo de 1937.⁵⁰

Este aviador murió el 1 de marzo de 1914 al caerse su avión durante una demostración previa al cruce de la cordillera de los Andes programado para el mes siguiente.⁵¹ Su pasión por dominar el aire lo había impulsado a atravesar el río de la Plata el 25 de diciembre de 1907 en el globo aerostático El Pampero en compañía de Aarón Anchorena. Ambos hombres fundarían el Aero Club Argentino algún tiempo después. La puesta de su parque a disposición del Ministerio de Guerra conllevaría la creación de la Escuela Militar de Aviación de la cual sería uno de sus directores.⁵² La reacción popular ante su fallecimiento fue inmediata. El objetivo fue promover una suscripción pública para levantar un monumento en su memoria.⁵³ Esta empresa fue delegada a una comisión encabezada por Agustín D'Elía quien era el presidente del Jockey Club.⁵⁴ Sus miembros decidieron convocar a un concurso de maquetas. Según *La Nación* del 17 de julio de 1914, la competencia recibió 7 proyectos titulados *A Jorge*, *A lere flamman*, *Cuarenta y tres*, *Glachadyslo de París*, *Impresión*, *Los Andes* y *Max*.⁵⁵ Sin embargo, sus organizadores resolvieron extender el plazo de entrega porque los problemas en la navegación interoceánica provocados por la Primera Guerra Mundial

⁴⁹ La Escuela de Artes y Oficios fue creada en 1909 pero la incorporación de materias artísticas la convirtió en 1918 en la Escuela Nacional de Artes. Décadas después, la institución pasó a llamarse Escuela Nacional de Arte "Manuel Belgrano". Cfr. Sasiain, Sonia, "Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina", *Cuaderno*, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, a. XV, n. 52, mayo de 2015, pp. 287-300.

⁵⁰ De Masi, Cesar A., "El mausoleo de Jorge Newbery en el Cementerio de la Chacarita", *Habitat*, a. XX, n. 81, octubre de 2015, pp. 106-110. El lote ocupado por el monumento fue cedido por la ordenanza municipal 5414 del 28 de diciembre de 1933. El proyecto de Cullén Ayerza fue construido por el ingeniero Julio A. Noble. Los restos de Jorge Newbery permanecieron en el Cementerio de la Recoleta hasta la habilitación de la obra el 2 de mayo de 1937.

⁵¹ "Jorge Newbery", *La Nación*, 4.II.1914. Sobre el funeral, véase "Homenaje a Newbery", *La Nación*, 12.III.1914.

⁵² Sobre la vida del aviador, véase Guerrero, Alejandro, *Jorge Newbery*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

⁵³ "Un homenaje a Newbery", *La Nación*, 2.III.1914 y "Homenaje a Newbery", *La Nación*, 3.III.1914.

⁵⁴ La comisión se completó con el teniente coronel Arenales Uriburu, Antonio de Marchi, Jorge Duclout, Jorge Mitre, Ezequiel P. Paz y Pablo Ricchieri. Cfr. "El homenaje a Newbery", *La Nación*, 7.III.1914.

⁵⁵ "Homenaje a Newbery", *La Nación*, 17.VII.1914.

habían retrasado la llegada de las propuestas de los artistas radicados en el extranjero.⁵⁶ Finalmente, el ganador fue *A Jorge* con 4 votos.⁵⁷

Esta maqueta fue ideada por Cullén Ayerza.⁵⁸ El monumento consistió en un basamento de piedra sobre el cual yacía un hombre desnudo con sus alas abiertas a modo de Ícaro (Fig. 14). Esta figura nos recuerda el mito griego de Ícaro y Dédalo quienes fueron encarcelados por el rey Minos después de construir el laberinto que encerraría al Minotauro. Desesperados por escapar, Dédalo fabricó unas alas con plumas de pájaros y cera de abejas pero los deseos de Ícaro por acercarse al sol provocaron que el material se derritiera y cayese. No obstante, el artista imprimió un toque local a la obra al rodear a su personaje con un peñasco coronado por 5 cóndores en alusión a la cordillera de los Andes. Estos animales de actitud contemplativa parecían emular un cortejo fúnebre. El ser alado como emblema de la osadía humana por conquistar los secretos del vuelo resultó un motivo recurrente entre los escultores europeos con producciones como *Ícaro* (1882-1884) de Alfred Gilbert (Fig. 15). Incluso, la chilena Rebeca Matte (1875-1929) se apropiaría de este héroe mítico para su escultura *Unidos en la gloria y en la muerte* cuya primera versión data de 1918 (Fig. 16).⁵⁹

El uso de este personaje en los homenajes dedicados a la aviación resultó frecuente si atendemos a ejemplos como la estatua del Plus Ultra (1918) del español José Lorda ubicada en la costanera de Buenos Aires (Fig. 17). Sin embargo, la presencia de los cóndores en la composición de Cullén Ayerza nos obliga a pensar en el monumento a los aviadores muertos (1912) de Louis de Monard (Fig. 18). El objetivo de este escultor francés (1873-1939) había sido inmortalizar los inicios heroicos de la aviación europea. Su trabajo presentó a un hombre yacente sobre un ara, cubierto con una tela pasando entre sus brazos a modo de alas y custodiado por un águila de alas extendidas. Cullén Ayerza pudo haber visto la versión en yeso de esta escultura en el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts de 1912.⁶⁰ El nombre de Monard no habría pasado inadvertido a sus colegas en Europa si consideramos que había sido designado

⁵⁶ “Comisión de homenaje a Newbery”, *La Nación*, 17.VIII.1914.

⁵⁷ “Homenaje a Jorge Newbery”, *La Nación*, 27.IV.1915.

⁵⁸ “El monumento a Jorge Newbery”, *La Nación*, 28.IV.1915.

⁵⁹ La primera versión en bronce de *Unidos en la gloria y en la muerte* se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile desde 1930. La obra definitiva de Rebeca Matte se inauguró el 1 de noviembre de 1923 en Río de Janeiro con el nombre de monumento a los Aviadores. Este regalo del gobierno chileno a su par brasileño recordaba la actuación pionera en la aviación de Alberto Santos Dumont. Actualmente, ésta se encuentra emplazada en la Universidade da Força Aérea en Campo dos Afonsos.

⁶⁰ “La sculpture aux deux Salons”, *Les Arts*, Paris, n. 126, juin de 1912, pp. 22 y sgtes.

miembro de esa entidad en 1907 y de la Société des Artistes Français en 1904. Incluso, podemos mencionar su presentación en el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts de 1909 con un jarrón decorado por algunas aves entre las que distinguimos un cóndor (Fig. 19). Por último, Monard había ganado notoriedad por su producción animalística que incluyó una serie de figurillas en bronce de caballos a troque y encabritados que podría haber sido vista por el argentino. En suma, el monumento a Jorge Newbery fue una creación particular de Cullén Ayerza quien habría extraído sus elementos plásticos del corpus de imágenes en circulación por esa época en Europa.

Esta empresa representó la vinculación de Cullén Ayerza con Del Campo y José R. Semprún designados en la subcomisión encargada de la supervisión de la construcción del monumento.⁶¹ Como ya hemos consignado, estos hombres se desempeñaban entonces como autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Comisión Nacional de Bellas Artes respectivamente. Asimismo, José María Lozano Mouján era otro allegado de su entorno que lo había avalado para ingresar como socio al Jockey Club.⁶² Este último (1888-1934) era un pintor de paisajes urbanos que se destacaría en la década siguiente por su actuación como historiógrafo con libros como *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922). Este círculo de conocidos habría auspiciado la inclusión de *Remordimiento* (1910) de Cullén Ayerza en el envío argentino a la Exposición Universal de San Francisco de 1915 donde mereció una medalla de plata. Esta escultura en bronce consistió en un hombre desnudo reclinado sobre una roca, vuelto sobre sí mismo y el rostro oculto entre sus brazos (Fig. 20).⁶³ La composición se caracterizó por sus contornos ininterrumpidos y su forma cerrada, retorcida y contenida en un bloque aparente. Este trabajo pareció constituir la versión masculina de *La Danaide* (1889) de Auguste Rodin y *Niña llorando* (1894) de Paul-Albert Bartholomé que examinamos al referirnos a *La pena* de Arturo Dresco. De hecho, la postura acurrucada de estas figuras femeninas se convirtió en un modelo explorado por otros escultores argentinos de la época. En este caso, podemos mencionar

⁶¹ “Homenaje a Jorge Newbery”, *La Nación*, 27.IV.1915.

⁶² Transcripción del Acta N° 929 del 15 de marzo de 1913. Cfr. *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, a. XLVIII, v. XLVII, n. 1, enero y febrero de 1913, pp. 154-155.

⁶³ Panama-Pacific International Exposition, *Official catalogue of the Department of Fine Arts (with awards)*, San Francisco, 1915, p. 94.

El arrepentimiento (c. 1907) de Víctor Garino y *Puñal atávico* (c. 1909) de Antonio Peretti (Fig. 21-22).⁶⁴

El estado de angustia del personaje de Cullén Ayerza asomaba en sus manos crispadas, la contracción de sus pantorrillas y la tensión de los dedos de sus pies en el intento por aferrarse a la piedra. Esta agonía interior recordaba el drama psicológico del protagonista de *Ugolino* (1860-1863) de Jean-Baptiste Carpeaux (Fig. 23). Asimismo, *Remordimiento* habría recuperado la expresión dolorosa del Laocoonte condenado a morir estrangulado por una serpiente después de revelar el engaño del Caballo de Troya (Fig. 24). Esta figura en mármol (I a.C.) se distinguía por las contorsiones de los músculos, la tensión del cuerpo en lucha y los gestos de desesperación frente a una muerte inminente. Por su parte, la opresión física soportada por el varón de Cullén Ayerza permite evocar al *Esclavo atlante* (1532-1534) de Miguel Ángel Buonarroti que emergía a la vida escapando de la roca. Sus formas inacabadas se comprimían en movimientos ondulantes que revelaban la rebeldía del titán contra la materia que lo envolvía (Fig. 25). En efecto, podemos suponer que el escultor argentino había contemplado estos trabajos durante su estadía europea.⁶⁵ De hecho, la notoriedad alcanzada por estas esculturas desde su creación las había convertido en eslabones fundamentales del corpus visual de cualquier artista a inicios de la centuria. En paralelo, debemos repensar *Remordimiento* bajo las mismas condiciones de época que usamos para examinar *La pena* de Dresco y *Las Pecadoras* de Yrurtia puesto que fueron sus contemporáneas. En este sentido, la sexualidad finisecular había empujado a los hombres a experimentar emociones conflictivas que oscilaban entre la atracción por las mujeres y su aborrecimiento mediante actos misóginos.⁶⁶ De esta manera, *Remordimiento* nos enfrenta a la visión del hombre desgarrado por los encantos femeninos que lo habían impulsado a trasgredir los mandatos morales.⁶⁷

La versión en yeso de *Remordimiento* había sido exhibida en el Salón Witcomb a mediados de setiembre de 1905.⁶⁸ La revista *PBT. Semanario Infantil Ilustrado* había

⁶⁴ Sobre Peretti, cfr. “Un joven escultor, Antonio Peretti”, *Athinae*, a. II, n. 10, junio de 1909, pp. 23-26. Respecto a Garino, cfr. Soiza Reilly, Juan José, “La bohemia europea de los artistas criollos”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 464, 24.VIII.1907, s./p.

⁶⁵ *Ugolino* fue exhibido en el jardín de las Tullerías desde 1863 hasta 1904. Actualmente, esta obra pertenece al Musée de Orsay con el inv. n. RF. 2994. Por su parte, *Laocoonte y sus hijos* se conserva en el Museo Vaticano y *Esclavo atlante* en la galería de la Academia de Florencia.

⁶⁶ Bornay, Erika, “Aproximación a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia” y “La doble moral victoriana”, en *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp. 31-52 y 53-66.

⁶⁷ Litvak, Lily, “Introducción”, en *Erotismo fin de siglo*, op. cit., pp. 1-8.

⁶⁸ “Arte nacional”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 365, 30.IX.1905, p. s./n. Cfr. “El ‘Remordimiento’ de Hernán Cullén”, *La Nación, Suplemento Ilustrado*, a. III, n. 159, 14.IX.1905, p. s./n.

registrado el evento con una caricatura de Cullén Ayerza de pie en su taller secundado por el perfil de esta escultura (Fig. 26). La imagen se completaba con la frase “Del arte escultórico la cumbre ha ganado/con bríos tan grandes y tanto talento/que el mismo Praxíteles hubiese firmado/su *Remordimiento* sin remordimiento”.⁶⁹ La mención de este trabajo en clave humorística en un semanario de temas de actualidad nos permite comprobar el impacto público conquistado en Buenos Aires. Esta escultura había sido mostrada nuevamente en la ciudad en la Exposición Internacional de Arte de 1910 donde recibió una medalla de oro.⁷⁰ Asimismo, Cullén Ayerza había presentado un busto en este certamen. Las cualidades plásticas de *Remordimiento* habían convencido a las autoridades argentinas de adquirir su copia en bronce para la colección del Museo Nacional de Bellas Artes que fue remitida desde Roma en octubre de ese año.⁷¹

Por último, un segundo encargo de 1915 fue la estatua de Emilio Mitre cuya ejecución sería costeadada con los fondos aportados por el Estado (Fig. 27).⁷² Este ingeniero (1853-1909) había asumido la dirección de *La Nación* en 1894 y fue elegido diputado por la provincia de Buenos Aires en 1896. La comisión responsable de concretar su efigie fue presidida por César González Segura quien se había asociado con Mitre en 1895 para participar en el concurso de anteproyectos del Palacio del Congreso.⁷³ El monumento fue inaugurado en Buenos Aires en junio de 1931. La representación escogida por Cullén Ayerza resulta más tradicional que la composición simbólica dedicada a Jorge Newbery ya que se limitaba a la figura de Mitre sedente en actitud pensativa. Por último, *La Nación* del 27 de abril de 1915 daba cuenta de la finalización inminente del artista de un busto de José de San Martín para el Palacio Itamaraty en Río de Janeiro.⁷⁴ En suma, este año concentró los encargos más sobresalientes de su carrera puestos que los siguientes significaron su dedicación a la

⁶⁹ *PBT. Semanario Infantil Ilustrado*, a. 2, n. 57, 21.X.1905, p. 4.

⁷⁰ Copia de la carta del vicepresidente de la Exposición Internacional de Arte a Hernán Cullén Ayerza. Buenos Aires, 15.II.1911. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3656.

⁷¹ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a José Semprún. Buenos Aires, 7.X.1910 y Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a José Cullén Ayerza. Buenos Aires, 10.X.1910. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

⁷² La suma aprobada por la ley 6716 fue de 40.000 pesos m./n. Sin embargo, la norma establecía que debían descontarse 17.750 pesos m./n. para abonar los sueldos que correspondían a Emilio Mitre por su actuación como diputado. Cfr. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1909. Sesiones ordinarias*, Buenos Aires, 1909, pp. 525-526, 685 y 1352.

⁷³ “Monumento a Emilio Mitre”, *El Diario*, 10.IV.1915. Sobre la actuación de Emilio Mitre en el concurso, véase Solsona, Justo y Carlos Hunter, *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*, Buenos Aires, Solsona, 1990, pp. 132-133.

⁷⁴ “Información general. Busto de San Martín”, *La Nación*, 27.IV.1915.

docencia y a la producción de tamaño mediano para los certámenes artísticos argentinos.

3. Una búsqueda personal del arte: Alberto Lagos

3.1. *Los inicios de la vocación artística de Alberto Lagos*

Alberto Lagos (1885-1960) consiguió una beca graciable del gobierno de la provincia de Buenos Aires al cierre de 1908 para perfeccionarse artísticamente en Europa.⁷⁵ Este beneficio habría sido otorgado por influencia de su padre José Antonio quien era un reputado ingeniero que había intervenido en el plan de saneamiento de La Plata desde la dirección de la Oficina de Geodesia y Catastro.⁷⁶ La preparación de Lagos anterior a su partida se resumió a las clases de modelado del español Torcuato Tasso (1855-1935) fijadas en el currículo de la carrera de ingeniería a la que se había inscripto en 1906.⁷⁷ La primera mención del nombre del joven hallada en relación al ámbito artístico local fue su participación en la comisión organizadora de la exposición de la Sociedad de Aficionados de 1908.⁷⁸

La entrega de becas graciales había sido cuestionada por la opinión pública debido a la exclusión de la Comisión Nacional de Bellas Artes en la toma de decisión.⁷⁹ La partida de los jóvenes al extranjero para continuar su formación artística o científica no contaba hasta entonces con supervisión oficial. En principio, el Ministerio de Instrucción Pública había establecido en noviembre en 1908 que el control de la totalidad de pensionados recaería en esa entidad.⁸⁰ Las quejas sobre la falta de seguimiento de sus avances académicos quedaron saldadas en 1909 con la creación del Patronato de Becados en Europa encabezado por De la Cárcova.⁸¹ Lagos se estableció en París.⁸² Este artista era uno de los tantos que se encontraba en el exterior sin un itinerario educativo establecido que respondiese a las expectativas del periodismo. Esta

⁷⁵ *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909...*, op. cit., p. 333.

⁷⁶ D'Agostino, V. y G. Banzato, "Funcionarios bonaerenses y gestión sobre el territorio: El Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires 1875-1913", en *IX Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios Agroindustriales Argentinos y Latinoamericanos*, Buenos Aires, 2015. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4860/ev.4860.pdf

⁷⁷ Mujica Láinez, Manuel, *Lagos*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1963, p. VII.

⁷⁸ "Cuarta exposición artística de aficionados", *Atenea*, a. I, n. 1, 15.VII.1908, pp. 21-22. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁷⁹ "Los becados", *El Diario*, 18.XII.1908. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸⁰ "Botica", *El Diario*, 18.XI.1908. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸¹ Baldasarre, María Isabel, "La educación de los artistas", op. cit.

⁸² *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909...*, op. cit., p. 333.

situación había ocasionado que varios de ellos no se encontrasen inscriptos en los cursos de las instituciones oficiales o las clases particulares dictadas por los maestros europeos.⁸³ Estas irregularidades condujeron a Lagos a figurar en la nómina de candidatos a sufrir la supresión del auxilio económico estatal.⁸⁴ Sin embargo, un artículo de *La Prensa* del 25 de junio de 1910 informó que el ordenamiento impulsado por De la Cárcova había significado el ingreso de Lagos al taller de Víctor Segoffin.⁸⁵ Este artista francés (1867-1925) había recibido una medalla de bronce en la Exposición Universal de 1900 y un galardón de primera clase en el Salón de la Société des Artistes Français de 1905.

Instalado en París, Lagos participó en el Salón de la Société des Artistes Français de 1910 con una cabeza de niño.⁸⁶ El catálogo del certamen consignó que residía en el número 3 bis de la calle Bagneux. Este domicilio correspondía a un complejo de talleres divididos en grupos de 10 que permitía a sus arrendatarios trabajar y pernoctar.⁸⁷ Al cierre del evento, Lagos despachó algunos trabajos a Buenos Aires para la sección argentina de la Exposición Internacional de Arte. Su asistencia fue impulsada por De la Cárcova quien se había ocupado de convocar a los becarios para mostrar los logros conquistados en el extranjero gracias a la inversión del Estado. Según *La Prensa* del 25 de junio de ese año, el estudiante remitiría la escultura del Salón francés, 3 cabezas en bronce y el trabajo en yeso titulado *Le bonheur lointain*.⁸⁸ No obstante, estas piezas no fueron expuestas porque los cajones que las transportaban quedaron demorados en un depósito de la ciudad de acuerdo al reclamo de su padre a los organizadores del certamen.⁸⁹

El Salón de la Société des Artistes Français de 1911 acogió sus esculturas *Femme à la grenouilles* y *De Profundis*.⁹⁰ La primera se trataba de una pieza decorativa destinada a rematar una fuente. La segunda era un hombre de pie, la cabeza hacia atrás, el torso desnudo, vestido con una suerte de taparrabos, los pies arqueados, una mano contra el pecho y la otra levantada (Fig. 28). Este personaje marcado por los años

⁸³ “Becas argentinas”, *El Diario*, 8.II.1909. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸⁴ “Los becados”, *El Diario*, 18.XII.1908. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸⁵ “Un artista argentino”, *La Prensa*, 25.VI.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸⁶ Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1910*, Paris, Edition Baschet, 1910, p. s./n.

⁸⁷ Mujica Láinez, Manuel, *Lagos, op. cit.*, p. XIX.

⁸⁸ “Un artista argentino”, *La Prensa*, 25.VI.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

⁸⁹ Carta de José Antonio Lagos al presidente de la comisión de la Exposición Internacional de Arte. Buenos Aires, 12.IX.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

⁹⁰ Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1911*, Paris, Edition Baschet, 1911, p. s./n. y “De Profundis”, *La Nación*, 20.VIII.1911. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

pareció adoptar una actitud de lamentación ante un poder superior dado su brazo en alto. Otro hombre basado en la pose del anterior fue expuesto en ese certamen de 1912 como parte de un conjunto de 8 figuras identificado con el mismo título del año anterior (Fig. 29-30).⁹¹ En esta ocasión, su rostro adquirió un aspecto rejuvenecido, la mirada se dirigió al frente y el brazo levantado se dobló por encima de la cabeza. El grupo escultórico conformaba una procesión presidida por este varón quien estaba acompañado a su izquierda por una joven desnuda con sus brazos caídos a los lados. A su derecha, lo escoltaba una mujer con el cabello a un costado, las manos unidas y una pierna levemente flexionada. Esta hilera ocultaba una segunda compuesta por una muchacha con los brazos sobre el pecho, la cabeza inclinada hacia abajo y un talón despegado del suelo. Una figura parecía asomar del bloque conservado en el centro como contrapeso de la composición. Otro personaje fue un hombre con la espalda arqueada hacia atrás. Esta suerte de marcha concluía con un individuo andando a gatas y otro de rodillas con la cara oculta contra la forma maciza interna. Este desnivel de alturas establecido por la verticalidad del primer plano, los cuerpos rotados del segundo y la caída de los 2 últimos varones permitió quebrar el aspecto voluminoso del grupo escultórico.

Dos décadas después, José León Pagano atribuyó el cambio de la pose del varón principal de esta obra a una sugerencia de Ignacio Zuloaga. Su indicación había sido dicha a Lagos durante el viaje de ambos artistas a Roma.⁹² Una parada frente a *Hércules y Licas* (1795-1815) de Antonio Canova había convencido a Zuloaga de interrogar a su compañero sobre la postura corporal de ese héroe griego. Desde 1908, este trabajo se encontraba exhibido en un recinto construido especialmente en el Palacio Corsini.⁹³ Al respecto, Zuloaga estaba interesado por saber “¿Qué le parece el movimiento del brazo de esta figura? Yo creo que tiene usted que cambiar el de la figura principal de su grupo, pues mata la masa de figuras tan bien agrupadas”.⁹⁴ Esta escultura se había convertido en un pilar educativo de los becarios argentinos si atendemos a su mención en la nómina

⁹¹ “De Profundis”, *La Nación*, 10.VI.1912 y Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor, t. III, 1939-1940, p. 417. En la actualidad, ambas versiones de *De Profundis* no se conservan. Creemos que éstas fueron ejecutadas en yeso y que la escasa dureza del material atentó contra su pervivencia.

⁹² Pagano, José León, “De nuestro panorama artístico. Alberto Lagos”, *La Nación*, 2ª sección, 6.VIII.1933, p. 2.

⁹³ Abénicar, Charles, “La risurrezione del gruppo di Canova ‘Ercole che Lancia Lyka nel mare’”, *Ars et Labor. Musica e musicisti*, a. 63, n. I, enero de 1908, p. 4.

⁹⁴ Pagano, José León, “De nuestro panorama artístico. Alberto Lagos”, *op. cit.*

de trabajos estudiados por Víctor Garino en Roma en 1905.⁹⁵ El recuerdo de Pagano nos permite saber que Lagos había recorrido Italia en el período que medió entre la presentación pública de ambos *De Profundis* en París. Por su parte, la actitud del hombre a gatas del grupo escultórico de Lagos y el tratamiento muscular de su espalda parecieron recuperar la composición de la pieza helénica *Luchadores* (s. III a.C.) (Fig. 31).⁹⁶ En este sentido, la consagración del ideal clásico en la escultura de la Antigüedad continuó teniendo un peso definitorio en los artistas de esa década al momento de abordar la creación de encargos monumentales.

De Profundis fue recompensada en 1912 con una mención honrosa.⁹⁷ Respecto a su significado, Pagano concluyó su artículo sobre Lagos de 1933 recitando “De profundis clamavi ad te, Dominae (...). Requiem aeternam dona eis. Domine, et lux perpetua luceat eis”.⁹⁸ Esta frase en latín correspondía al comienzo del Salmo 130 titulado “De Profundis” (“Desde el abismo”) leído en la misa consagrada a las almas de los difuntos. El sentido penitencial de esta súplica religiosa empleada en entierros y ceremonias en recuerdo de los seres fallecidos se ajustó al sentimiento de la procesión de Lagos. La marcha buscaba evidenciar el dolor de la pérdida a través de los pasos pesados del hombre que guiaba al conjunto, el llanto que adivinamos en el varón de rodillas y el sufrimiento de su compañero a gatas.

Lagos era un veinteañero que se encontraba inmerso en la jovialidad de París como registró la fotografía que lo immortalizaba disfrazado con una capa en un baile de máscaras en el cabaret Quat’z Arts en 1911.⁹⁹ Podemos conjeturar que el escultor recuperó el sentido penitencial del Salmo 130 con alguna finalidad moralizante por los excesos de la vida nocturna francesa. A comienzos de ese año, Lagos alojó a Ricardo Güiraldes (1886-1927) en su taller.¹⁰⁰ En Buenos Aires, ellos habían sido compañeros en la Escuela Libre de Segunda Enseñanza hasta la diplomatura de ese escritor en 1904. Incluso, ambos jóvenes habían coincidido en la carrera de ingeniería hasta que el segundo la abandonase para dedicarse a la abogacía.¹⁰¹ La ayuda otorgada por Lagos

⁹⁵ Carta de Víctor Garino a Víctor de Pol. Roma, 15.VII.1905. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3338.

⁹⁶ Actualmente, *Los luchadores* se encuentra en la Galleria degli Uffizi de Florencia.

⁹⁷ “Bellas artes. De profundis”, *La Nación*, 10.VI.1912; Revers, Henry, “La Sculpture”, *Le Radical*, 14.V.1912 y Etienne Charles, “Artistes Français. La Sculpture (Fin)”, *La Liberté*, 17.V.1912.

⁹⁸ Pagano, José León, “De nuestro panorama artístico. Alberto Lagos”, *op. cit.*

⁹⁹ Esta fotografía fue publicada en Mujica Láinez, Manuel, *Lagos*, *op. cit.*, p. XVIII.

¹⁰⁰ Carta de Clodomiro Zavalía a Ricardo Güiraldes. Buenos Aires, 15.III.1911. Citada en Babino, María Elena, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2007, p. 25.

¹⁰¹ Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 11-12.

sería agradecida en su novela *Xaimaca* (1923) cuya dedicatoria rezaba “A papá Lagos, su hijo prodigo de la rue de Bagneux”.¹⁰² Asimismo, el literato consagraría su libro *Don Segundo Sombra* (1926) “A papá Lagos, que en tiempo para mí de incurable atorrancia, me albergó con su consejo: *Travaillez, travaillez, travaillez*. Y con algunas buenas cobijas en un rincón de su taller”.¹⁰³ En una carta al español Guillermo de Torre de 1925, Güiraldes refirió su deslumbramiento juvenil por la Biblia cuya lectura había emprendido en su adolescencia.¹⁰⁴ Así, podemos concluir que Lagos habría conocido el Salmo 130 por intermedio de la erudición religiosa de su camarada. Sin embargo, su juventud nos obliga a imaginar otra fuente de inspiración para *De Profundis*. Un origen de este grupo escultórico podemos advertirlo en el poema de título homónimo de Charles Baudelaire (1821-1867) recopilado en *Las Flores del mal* (1857). De nuevo, Güiraldes habría sido el intermediario entre este poema y Lagos si revisamos la nómina de libros detallada en la carta dirigida a De Torre. En *De Profundis*, Baudelaire no se valió del Salmo 130 para reclamar su protección a las fuerzas superiores sino para proclamar su deseo de dormir sin sueños ni recuerdo.

Lagos retornó a Buenos Aires el 29 de setiembre de 1912 en el vapor Cap. Arcona para la inauguración de su primera exposición individual.¹⁰⁵ La muestra abrió a inicios de noviembre en un local del Bon Marché con piezas como *Voluptas*, *Au-delà* y *Pietro Morelli* de las que no poseemos fotografías.¹⁰⁶ Su vuelta significó el cierre de su etapa de becario.¹⁰⁷ El artista presentó las esculturas en bronce *Cabeza* y *Volupté* en el Salón Nacional de 1913 (Fig. 32-33).¹⁰⁸ A su cierre, la Comisión Nacional de Bellas Artes había comprado la segunda por la misma suma otorgada a los trabajos recompensados con un Primer Premio.¹⁰⁹ Asimismo, esta institución había pedido una rebaja del precio de *Cabeza* para adquirirla con destino al Museo Nacional de Bellas Artes como la

¹⁰² *Ibídem*, pp. 37-38.

¹⁰³ *Ibídem*.

¹⁰⁴ “A modo de autobiografía. Proyecto de carta para Guillermo de Torre”, en Güiraldes, Ricardo, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1985, pp. 25 y sgtes.

¹⁰⁵ Dato extraído de la base de datos de ingreso de pasajeros del CEMLA.

¹⁰⁶ Chiappori, Atilio, “Alberto Lagos”, *La Nación*, 3.XI.1912. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁰⁷ Sesión del 9 de febrero de 1912. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Período legislativo de 1911*, Buenos Aires, t. IV, 1912, p. 780.

¹⁰⁸ El artista también expuso el retrato en bronce de Pietro Morelli; los trabajos en cera *Salomé*, *Tanagra* y *Salambó* y la figura en bronce *Faunesa danzante*. Cfr. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1913, p. s./n.

¹⁰⁹ *Volupté* fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes por 3000 pesos m./n. Actualmente, esta escultura y *Cabeza* se conservan en el MNBA con el inv. n. 3621 y 5886 respectivamente. Cfr. “Bellas Artes”, *La Nación*, 9.X.1913.

anterior.¹¹⁰ Esta obra consistió en el retrato de una joven con el cabello recogido en la nuca, la boca cerrada y los ojos con expresión de asombro. En tanto, *Vopulté* se trataba de una cabeza femenina inclinada hacia atrás, los ojos cerrados, el pelo siguiendo el contorno de la cara y los labios unidos en una sonrisa cargada de sensualidad. Por su parte, *Indio tehuelche* había sido mostrado en ese mismo certamen de 1914 donde alcanzaría el Premio Adquisición de la categoría de escultura (Fig. 34).¹¹¹ Sobre esta figura, Julio Rinaldini había afirmado que era “(...) la mejor de las esculturas, a pesar de que se haya dicho con frecuencia que ese personaje caracteriza caprichosamente a su raza. (...) Exterioriza ese indio cierta resignación feroz y dolorosa (...)”.¹¹² Al respecto, podemos afirmar que el varón retratado no evidenciaba rasgos faciales o étnicos que confirmasen su vinculación al linaje tehuelche. Lagos representó a un hombre maduro, los pómulos marcados, la nariz angulosa, el ceño contraído y el cabello peinado hacia adelante. El valor plástico de *Indio tehuelche* residía en el contraste matérico entre la cabeza pulida y la rugosidad del bloque del cual emergía. La textura de su cabello establecía una transición entre ambos modos de trabajar la superficie del mármol. El tratamiento de esta escultura nos recuerda la producción de Auguste Rodin quien se había convertido en esa época en un referente ineludible de los escultores de todas las nacionales llegados a Europa.¹¹³

3.2. *El final del viaje: el monumento a Ramón Falcón*

Su radicación en Argentina concluyó en 1914.¹¹⁴ En esta ocasión, el destino elegido fue España. En la Primera Guerra Mundial, París no resultaba un sitio seguro al convertirse en uno de los centros de ataque del ejército alemán como hemos visto en el apartado dedicado a Luisa Isella. Por otra parte, el contacto con Zuloaga habría conducido al artista hacia las tierras ibéricas como un espacio apropiado para su esposa

¹¹⁰ “Bellas Artes”, *La Nación*, 25.IX.1913 y 11.X.1913.

¹¹¹ *Indio tehuelche* pertenece al MNBA con el inv. n. 3649. En esa ocasión, el artista expuso también el retrato de J. A. L. en bronce y la cabeza titulada *Angelus*. Cfr. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1914, p. s./n. Por su parte, *Angelus* en bronce fue adquirida por la Comisión Provincial de Bellas Artes de Rosario en el 1º Salón de la entidad. Cfr. “De la exposición del Rosario”, *Caras y Caretas*, a. XX, n. 977, 23.VI.1917, p. s./n.

¹¹² Rinaldini, Julio, *Críticas extemporáneas*, Buenos Aires 1921, p. 47.

¹¹³ Baldassarre, María Isabel, “Faros de occidente. La presencia del arte en los relatos de viajeros americanos a Europa”, en Gustavo Curiel (ed.), *Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro, XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 31-48.

¹¹⁴ Giménez, Clara, *Lagos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

y su hija. Otro factor determinante en esta elección habría sido el pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) quien había visitado a Lagos en su taller de París.¹¹⁵ Dos décadas después, Pagano recordó su asistencia con Quirós y Zuloaga al banquete en honor de Antonio Mancini celebrado en el Café Greco de Roma en 1911. Un tema de conversación del encuentro había sido la participación de Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) en la Exposición Internacional abierta ese año en la ciudad.¹¹⁶ Este pintor español se encontraba radicado en París desde 1894. Anglada Camarasa había compartido su estadía en la capital francesa con Lagos y el entorno de jóvenes como Tito Cittadini, Adán Diehl, Alberto Gironde, Alfredo González Garaño y Güiraldes establecidos en los talleres de la calle Bagnoux.¹¹⁷

Durante esta última etapa, Lagos ejecutó el monumento a Ramón Falcón (Fig. 35-37) inaugurado el 15 de junio de 1918 en el parque de las calles Junín y Manuel Quintana.¹¹⁸ Falcón (n. 1855) había ocupado la jefatura de la Policía de la ciudad desde 1906 hasta su muerte.¹¹⁹ Su desempeño había resultado fundamental para la profesionalización de ese cuerpo de seguridad. Uno de sus logros había sido la creación de la Escuela de Cadetes. Su reglamentación había establecido el ascenso de sus alumnos mediante la evaluación de su moralidad, su condición social y su capacidad intelectual.¹²⁰ A fines del siglo XIX, la Policía se había convertido en una vía de ingreso al mercado de trabajo que había conllevado a la conformación de un plantel de escasa especialización y mayoritariamente analfabeto. La actuación de Falcón había reforzado el espíritu de pertenencia de los vigilantes y la afinidad de los intereses de la tropa.¹²¹ Por su parte, una serie de disposiciones había ordenado la trama interna de la institución

¹¹⁵ Pagano, José León, “De nuestro panorama artístico. Alberto Lagos”, *op. cit.*

¹¹⁶ Pagano, José León, “Antonio Mancini en la intimidad”, en *Formas de vida. Filosofía, arte y literatura*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951, pp. 295-307.

¹¹⁷ Güiraldes, Ricardo, “Hermen Anglada Camarasa (Exposición “Amigos del Arte”)”, *Proa*, a. I, n. 2, setiembre de 1924, pp. 659-660. Véase Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”, en Cabañas Bravo, Miguel (coord), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

¹¹⁸ “Inauguración del monumento a Ramón Falcón”, *Caras y Caretas*, a. XXI, n. 1029, 22.VI.1918, p. s./n. Su ubicación fue aprobada por la ley 10.344 del 30 de setiembre de 1917. Cfr. Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1917. Sesiones extraordinarias. Diciembre 14-1917 – marzo 19-1918*, Buenos Aires, t. III, 1918, p.1873.

¹¹⁹ Sobre la jefatura de Ramón Falcón, cfr. Rodríguez, Adolfo Enrique, *Historia de la Policía Federal*, Buenos Aires, Policial, v. 6, 1975, pp. 297-355.

¹²⁰ Barry, Viviana, “Carrera e identidad policial. Medios fundamentales para su construcción en la Policía de la Capital a inicios del siglo XX”, *Horizontes y convergencias*, 2010. URL: <http://horizontesycom.ar/?p=3521>

¹²¹ Gayol, Sandra, “Entre lo deseable y lo posible. Perfil de la Policía de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX”, *Estudios Sociales*, Santa Fe, a. VI, n. 10, 1º semestre de 1996, pp. 123-138.

con medidas novedosas como el uso de armas y uniformes. La aplicación de las normas militares a la formación de los cadetes había constituido una estrategia de disciplina y de respeto a las nociones de jerarquía.

El proceso de homogeneización impulsado por la clase política en vísperas de 1910 apuntaba a unificar una Buenos Aires atravesada por la inmigración europea.¹²² Las huelgas obreras atribuidas a los extranjeros agudizaron el conflicto social en la ciudad cuando la esfera oficial estaba interesada en mostrar la fuerza de sus instituciones al mundo.¹²³ El sepelio de Antonio Ballvé, director de la Penitenciaría Nacional, en el Cementerio de la Recoleta el 14 de noviembre de 1909 había sido presenciado por Falcón y su secretario Juan Alberto Lartigau. Al cierre de la ceremonia, el coche ocupado por ambos hombres explotaría a causa de una bomba arrojada por el anarquista Simón Radowitzky.¹²⁴ Este atentado buscaba desagraviar a las víctimas obreras que habían sido reprimidas por Falcón en la marcha del 1 de mayo de ese año. Por su parte, el fallecimiento de Falcón reivindicaba la fórmula del mártir policial caído en cumplimiento de sus servicios. El estallido había matado al líder carismático de una institución piramidal que quedaba decapitada a partir de entonces. Acerca de Lartigau, su desaparición significaba el sacrificio del subalterno.¹²⁵ En el primer aniversario del ataque, Lartigau sería homenajeado con un monumento del francés Emile Peynot (1850-1932) consistente en un sarcófago coronado por su cuerpo yacente tapado con un manto. La composición se completaba con una joven acariciando su rostro y colocando una palma sobre su pecho en alusión a la gloria. La escena era concluida por la figura alegórica de la indignación como una mujer erguida con un gesto de fortaleza.¹²⁶

El monumento a Falcón fue impulsado por una comisión presidida por el ingeniero Guillermo White que promovería una suscripción popular para costarlo.¹²⁷ La elección de su autor fue delegada al médico Rodolfo Alcorta (1874-1967) quien se encontraba radicado en Europa. Su designación habría respondido a la carrera de pintor

¹²² Devoto, Fernando, “Conmemoraciones poliédricas: acerca del primer Centenario en la Argentina”, *op. cit.*

¹²³ Suriano, Juan, “Los festejos del primer Centenario de la revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero”, *Revista de trabajo y seguridad social*, n. 9, pp. 19-28.

¹²⁴ García Ferrari, Mercedes y Sandra Gayol, “Ramón Falcón: asesinato político y usos políticos de la muerte”, en Gayol, Sandra y Gabriel Kessler (eds.), *Muerte, política y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2015, pp. 61-83.

¹²⁵ Gayol, Sandra, “Entre lo deseable y lo posible...”, *op. cit.*

¹²⁶ “El monumento a Juan Alberto Lartigau”, *La Nación*, 14.XI.1910.

¹²⁷ La comisión se completó con Ricardo C. Aldao, Ángel P. Allaria, Atilio S. Barilaro, Luis C. Caronti, Luis Dellepiane, Ángel de Estrada, Samuel Hale Pearson, Tomás A. Le Bretón, José I. Matti, Jorge Mitchell, Juan M. Oyuela, Enrique Ruiz Guiñazú, José Santamarina y Alberto C. Taquini. Cfr. *Homenaje a Falcón*, Buenos Aires, 1919, pp. 8-9.

desarrollada en París gracias a los recursos económicos y los contactos de su familia. Las razones de la selección de Lagos nos resultan desconocidas pero sabemos que Antoine Bourdelle (1861-1929) ideó en 1911 una maqueta para este monumento basada en Isadora Duncan. Esta bailarina (1877-1927), pionera de la danza libre en los escenarios europeos, se había convertido en una fuente de inspiración destacada de ese estatuario francés desde 1909. El proyecto conservado en el Museo Bourdelle nos muestra a una figura femenina vestida con una túnica cuyos pliegues acompañan el movimiento de sus brazos y sus piernas en un paso grácil (Fig. 38). Su realización habría respondido a la invitación de Alcorta quien estaba al corriente de las repercusiones de su *Heracles arquero* expuesto en el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts en 1910. El único dato encontrado nos revela que Bourdelle recibió un pago de la comisión para cubrir los gastos ocasionados por la confección de su trabajo.¹²⁸ Respeto a Lagos, el debate de diputados del 23 de agosto de 1912 refería que su monumento se hallaba en las oficinas del Ferrocarril del Sud a la espera de la sanción de un sitio de emplazamiento.¹²⁹

El monumento de Lagos consistió en un pedestal adornado por un medallón con el rostro de Falcón y su nombre tallado en la cara principal. Su cima fue coronada por 2 figuras alegóricas en mármol. Se trataban de un joven de aspecto apesadumbrado sentado en el suelo con el rostro dirigido hacia abajo y un personaje masculino de pie con sus alas desplegadas, la mirada desafiante al cielo, una pierna algo levantada y la otra apoyada sobre los restos de un derrumbe que incluían un caldero. Este ángel simbolizaba la lucha contra las fuerzas malignas encarnadas por la serpiente que se arrastraba entre los escombros. Por su parte, el varón sedente representaba las causas que movían a las protestas sociales. Su derrota estaba reforzada por la espada rota entre sus manos. En suma, podemos interpretar al ser alado como el oficio policial cuya misión requería de vocación de servicio y de sacrificios innumerables para conquistar el bienestar de la sociedad.¹³⁰

¹²⁸ Bourdelle recibió 934,40 pesos m./n. por el pago de su maqueta del monumento. Por su parte, Lagos recibió 2 cuotas de 11.363,63 y 12.000 pesos m./n. para la construcción de la obra. Cfr. *Homenaje a Falcón*, Buenos Aires, 1919, pp. 11.

¹²⁹ Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1912. Sesiones ordinarias*, Buenos Aires, t. II, 1912, pp. 395.

¹³⁰ Galeano, Diego, “‘Caídos en cumplimiento del deber’, Notas sobre la construcción del heroísmo policial”, en Galeano, Diego y Gregorio Kaminsky (coord.), *Mirada (de) uniforme*, Buenos Aires, Teseo, 2011, pp. 185-219.

Este personaje nos recuerda *El ángel caído* (1877) de Ricardo Bellver (1845-1924) ubicado en el parque del Retiro de Madrid en 1885 (Fig. 39).¹³¹ Esta escultura mostraba a un joven con sus alas desplegadas, el cuerpo contorsionado, un brazo en alto y una pierna apoyada sobre una roca y enroscada por una serpiente. Esta figura plasmaba la inestabilidad de la caída a través de una composición de visiones múltiples que invitaba al espectador a girar a su alrededor. La intensidad dramática de la escena estaba reforzada por la expresión del rostro deformado por un grito y la tensión de sus músculos sometidos a la presión del animal. Este varón había perdido movimiento en las manos de Lagos. Sus alas desplegadas involuntariamente por la fricción de la caída fueron extendidas completamente en la versión del argentino. El cuerpo del ser alado de Lagos se tornó más robusto y menos contorsionado debido a la estabilidad dada por su apoyo en el suelo. No obstante, ambas esculturas compartieron el grito de protesta y el brazo doblado por encima de la cabeza de cabellos ensortijados. Por último, debemos agregar que la inauguración del monumento a Falcón encontró al artista en Buenos Aires puesto que su segunda estancia europea había concluido el 22 de julio de 1916 con su regreso en el barco Reina Victoria Eugenia.¹³² No obstante, su nombre había circulado en el país con la exhibición de *Cabeza*, *Indio tehuelche* y *Volupté* en la sección argentina de la Exposición Universal de San Francisco de 1915 donde fueron galardonadas con una medalla de oro.¹³³ En suma, la ceremonia de colocación del monumento en la ciudad significó la reivindicación pública del rol del cuerpo policial con la presencia de las autoridades nacionales y la consagración de Lagos en la opinión periodística.¹³⁴

4. Un renovador de la escultura argentina: Pedro Zonza Briano

4.1. Los éxitos de la experiencia europea: Pedro Zonza Briano en Roma

¹³¹ Reyero, Carlos, “Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 14, 2002, pp. 275-288.

¹³² Dato extraído de la base de datos de ingreso de pasajeros del CEMLA.

¹³³ Panama-Pacific International Exposition, *Official catalogue of the Department of Fine Arts (with awards)*, San Francisco, 1915, p. 94.

¹³⁴ “Monumentos Policiales”, *Mundo Policial*, n. 56, julio-diciembre de 1987, pp. 3 y ss.

Pedro Zonza Briano (1886-1941) se formó con Correa Morales en la Academia Nacional de Bellas Artes.¹³⁵ El artista se trasladó a Roma después de obtener el Primer Premio Europa en el proceso de selección de becarios de 1908.¹³⁶ La prueba final de la competencia consistió en la realización de un bajorrelieve en yeso sobre el tema del leñador cortando madera. Este asunto permitió a Zonza Briano ejecutar un hombre de espaldas con sus músculos en tensión y los brazos en alto sosteniendo un hacha (Fig. 40). El concurso había sido objetado por los restantes competidores de la categoría de escultura al cierre de la etapa de preclasificación. El reclamo de Ernesto Durigón, Ángel de la Rosa y Esteban Mira Cató a la Comisión Nacional de Bellas Artes exigía la designación de un nuevo jurado cuyos miembros fuesen escultores.¹³⁷ Por el contrario, sus integrantes eran Collivadino, Correa Morales y Schiaffino.¹³⁸ Asimismo, estos jóvenes pedían la renuncia de Correa Morales porque su condición de profesor de los concursantes no garantizaba la imparcialidad de su fallo.¹³⁹ La negativa de la institución de revisar estas objeciones impulsó a los participantes disconformes a retirarse del certamen.¹⁴⁰ Posiblemente, la queja fue vista como parte de la revuelta de los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes sucedida a fines de ese año.¹⁴¹ La reprobación de un número significativo de estudiantes en los exámenes de los niveles iniciales había provocado la insurrección juvenil. Esta situación fue el resultado de la aplicación de un nuevo régimen de evaluación. La masividad de los aplazos había sido interpretada por los jóvenes como un ardid de los profesores para incrementar la matrícula de sus cursos en las academias privadas.¹⁴² Un agravante de este descontento había sido la confirmación de la renuncia de Sívori a la vicedirección de la entidad provocada por el recambio de autoridades ocurrido en 1907.¹⁴³

¹³⁵ Merlino, Adrián, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, 1954, p. 406.

¹³⁶ "Pintura y escultura. Los nuevos becados", *Caras y Caretas*, a. XII, n. 537, 16.I.1909, p. s./n.

¹³⁷ Ernesto Durigón fue becario del gobierno argentino desde 1909 hasta 1914. Su radicación en París le permitió asistir a las clases de Jules Coutan en la École Nationale des Beaux-arts. Cfr. *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909...*, *op. cit.*, p. 333 y "Patronato de becas", *La Razón*, 16.X.1909. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹³⁸ "Jurado de becas", *Athinae*, a. I, n. 3, noviembre de 1908, p. 13.

¹³⁹ "El concurso de escultura", *El Diario*, 19.XI.1908.

¹⁴⁰ "Comisión Nacional de Bellas Artes", *Athinae*, a. I, n. 4, diciembre de 1908, p. 27.

¹⁴¹ Baldasarre, María Isabel, "La revista de los jóvenes. *Athinae*", *op. cit.* y Malosetti Costa, Laura, *Collivadino*, *op. cit.*, pp. 139-141.

¹⁴² "Academia de Bellas Artes", *El Diario*, 25.XI.1908 y 5.XII.1908. Sobre la intervención del Ministro de Instrucción Pública en el escándalo estudiantil, cfr. "En la Academia de Bellas Artes", *El Diario*, 22 y 23.XI.1908.

¹⁴³ "Academia de Bellas Artes", *El Diario*, 24.XI.1908 y "La renuncia del señor Sívori", *Athinae*, a. II, n. 6, febrero de 1909, p.6.

La victoria de Zonza Briano fue celebrada en febrero de 1909 con un banquete de los vecinos de La Boca en el cuartel de Bomberos Voluntarios.¹⁴⁴ El artista había nacido en ese barrio.¹⁴⁵ El joven partió a Europa el 13 de mayo de 1909 si atendemos a la sugerencia de la comisión del centenario de la Revolución de Mayo de visitar su taller antes de esa fecha.¹⁴⁶ El objetivo era inspeccionar su maqueta de la estatua de Mariano Necochea que se le había adjudicado en marzo de ese año.¹⁴⁷ Su elección buscaba responder a la necesidad oficial de contar con artistas argentinos como autores de los monumentos para los destinos carentes de la visibilidad de Buenos Aires. Por el contrario, las autoridades locales habían reservado la contratación de los estatuarios internacionales destacados de la época para dicha ciudad debido a su condición de capital del país. En paralelo, la designación de Zonza Briano para ese encargo que no concluiría habría respondido a su consagración como becario.¹⁴⁸ Las fotografías adjuntadas por el artista a una carta para la comisión reprodujeron sus bustos de Correa Morales y Eduardo Holmberg, una cabeza de niño, dos figuras masculinas y la estatua de una mujer. El retrato de Correa Morales sería inaugurado en bronce en octubre de 1928 en el bosque de Palermo (Fig. 41). El reservado a Holmberg habría sido una demostración del afecto tenido por un intelectual que compartía su gusto por las bellas artes como miembro de la Sociedad de Aficionados (Fig. 42). Otro de sus trabajos consistió en el boceto de un hombre en actitud de caminar, un brazo por detrás de la espalda y el otro ocultando el rostro (Fig. 43). Por su parte, el segundo varón había adoptado una pose sedente, la cabeza inclinada a un costado y una pierna cruzada por atrás de la otra (Fig. 44). Por último, la figura femenina pareció recuperar la actitud corporal de Dafne del grupo escultórico de esa doncella y Apolo que Gian Lorenzo Bernini había concebido entre 1622 y 1626 (Fig. 45). La joven de Zonza Briano fue modelada de pie, la cabeza girada a la derecha, un brazo cubriendo su rostro, el otro extendido y las piernas ubicadas a los lados de un tronco (Fig. 46).

El destino elegido por Zonza Briano fue Roma.¹⁴⁹ El artista se instaló en un taller de la vía Margutta.¹⁵⁰ La documentación consultada no arroja información sobre el

¹⁴⁴ “Simpática demostración a P. F. Zonza Briano”, *Athinae*, a. II, n. 6, febrero de 1909, p.18.

¹⁴⁵ Bucich, Antonio J., *Esquema de las generaciones...*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁶ Sesión del 10 de mayo de 1909. Libro de actas, t. I, p. 67. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3646.

¹⁴⁷ Carta de Pedro Zonza Briano a la Comisión del Centenario. Buenos Aires, 16.III.1909. Expediente N° 312-Z-1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3622.

¹⁴⁸ El monumento a Mariano Necochea fue ejecutado por Víctor Garino. Su inauguración aconteció en 1913.

¹⁴⁹ *Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909...*, op. cit., p. 334.

nombre de sus profesores italianos. No obstante, un cronista de *Athinae* de enero de 1910 advertía que el joven estaba pronto a enviar las esculturas *Los suspiros del artista* y *La comedia del sentimiento* como pruebas de sus progresos académicos en el extranjero (Fig. 47-48).¹⁵¹ La primera era una pareja donde el hombre de pie se alejaba de su compañera que lo sujetaba por un brazo mientras se deslizaba entre sus piernas. La otra se trataba de una mujer sedente abrazada por un varón que le rozaba el vientre mientras una tercera figura se encontraba acostada en el suelo. Estas composiciones se caracterizaron por las posturas artificiosas, los cuerpos entrelazados, las espaldas quebradas y las musculaturas vigorosas. Estos trabajos en yeso significaron un reajuste de la estética figurativa aprendida en Buenos Aires hacia la producción de Auguste Rodin en circulación en Europa. En efecto, *Los suspiros del artista* parecieron evocar la pose de los personajes de *Amor fugitivo* (c. 1885) de Rodin mientras que *La comedia del sentimiento* recuperó el beso en el vientre de *El ídolo eterno* (1890-1893) del francés (Fig. 49-50). Los grupos escultóricos de Zonza Briano constituyeron una demostración de la influencia de ese estatuario sobre la generación de estudiantes argentinos que siguió a Yrurtia y Dresco.¹⁵² Incluso, la Exposición Internacional de Roma de 1911 reservaría sus salas a Rodin aunque asomarían nuevos valores como el escultor croata Iván Mestrovic (1883-1966).¹⁵³

Los progresos artísticos de Zonza Briano le valieron la admisión en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma de 1909. Los trabajos exhibidos fueron *Hacia lo ignoto*, *El poema de la danza*, *Renacimiento*, *La comedia del sentimiento* y *La eterna plegaria* (Fig. 51-53).¹⁵⁴ El primero se trató de una pareja abrazada por los hombros, los músculos de las espaldas diseñados con fuerza, las piernas simulando pasos y los brazos levantados. El segundo consistió en una figura femenina de contorno arqueado, las piernas flexionadas, el rostro mirando a lo alto y los brazos unidos por detrás de ella. Por su parte, *La eterna plegaria* estaba formada por una mujer de pie, el vientre abultado y los brazos extendidos hacia una figura sentada en una roca. Estas esculturas

¹⁵⁰ Gómez Carrillo, Enrique, “El escultor Zonza Briano”, *Elegancias*, v. I, n. 9, 1.IX.1911, p. 273. Cfr. también “Un gran escultor argentino. Las obras de Zonza Briano”, 26.X.1911. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova. Sobre la radicación de los artistas latinoamericanos en esa calle, véase Murace, Giulia, “Network artísticos internacionales en la Roma...”, *op. cit.* y Dazzi, Camila, “Geografías dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)”, en Valle, Arthur et al. (orgs.), *Oitocentos. O ateliê do Artista*, Río de Janeiro, CEFET/RJ, t. IV, 2017, pp. 57-67.

¹⁵¹ “Pedro Zonza Briano”, *Athinae*, a. III, n. 17, enero de 1910, pp. 10-12.

¹⁵² Baldasarre, María Isabel, “Faros de occidente...”, *op. cit.*

¹⁵³ “Exposición Internacional de Roma”, *La Nación*, 8.X.1910.

¹⁵⁴ Societa degli Amatori & Cultori di Belle Arti in Roma, *LXXIX° Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Roma, 1909, pp. 42, 43 y 45.

en yeso privilegiaron el movimiento, las posturas artificiales, el entrecruzamiento de los miembros y la figuración con un alto grado de mimesis de la producción remitida a Buenos Aires. Un año después, Zonza Briano mostró *Cabeza (re-evocación a Leopardi)* y *El poema de la danza* en la Exposición Internacional de Arte abierta en la capital argentina (Fig. 54).¹⁵⁵ Su participación había sido promovida por De la Cárcova desde el Patronato de Becados en simultáneo a las de Luisa Isella y Lagos como referimos anteriormente. Su asistencia fue premiada con una medalla de plata por *Cabeza (re-evocación a Leopardi)*.¹⁵⁶ Esta pieza en yeso fue modelada como una cabeza girada hacia un costado, los ojos cerrados y la boca entreabierta. Según *La Prensa* del 14 de mayo de 1910, el artista se había inspirado en el verso “Naufragar m’è dolce in questo mare” del poema *El Infinito* (1818-1819) del italiano Giacomo Leopardi (1798-1837).¹⁵⁷

La selección de esculturas de la sección argentina del certamen fue reprobada por algunos reporteros debido al número reducido de éstas y a las trayectorias dispares de sus creadores. Uno de ellos fue Godofredo Daireaux quien se lamentó de la ausencia de artífices como Mateo Alonso, Dresco e Yrurtia.¹⁵⁸ Augusto Gozalbo fue otro de los críticos de arte en objetar la competencia.¹⁵⁹ En su caso, el reclamo se concentró en el rechazo operado por el comité de admisión sobre las producciones de pintores como Bermúdez y De Navazio. También, la decisión del tribunal dejó afuera de las salas de la Exposición a las obras en yeso de Zonza Briano tituladas *Así habló Zaratustra* y *El origen de las pasiones* (Fig. 55-56) La primera era una cabeza masculina, los ojos huecos, las cejas arqueadas y la boca deformada por la presión de una mano cuyos dedos se asemejaban a garras. Por su parte, *El origen de las pasiones* consistió en un hombre y una mujer desnudos, acostados sobre una superficie irregular, abrazados, sus caras rozándose y sus piernas arqueadas. En este punto, debemos considerar que ambas composiciones representaron un giro expresivo en la producción del becario conocida hasta entonces por el público local. Respecto de *Así habló Zaratustra*, el rostro desfigurado por una mano de venas marcadas que emergía de un brazo casi inexistente nos muestra la necesidad del artista de imprimir mayor carga dramática a su trabajo. De esta manera, el borramiento de los límites del cuerpo nos revela una exploración

¹⁵⁵ Pedido de admisión de obras de Pedro Zonza Briano. Roma, 22.III.1910. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3664.

¹⁵⁶ “En las exposiciones 1910”, *La Prensa*, 8.XII.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁵⁷ “Notas de arte”, *La Prensa*, 14.V.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁵⁸ Daireaux, Godofredo, “Exposición Internacional de Arte. Impresiones”, *Athinae*, a. III, n. 25, setiembre de 1910, pp. 21-22.

¹⁵⁹ Muñoz, Miguel Ángel, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *op. cit.*, pp. 13-40.

tridimensional de las formas centrada en el modelado ininterrumpido de los contornos. Por el contrario, *El origen de las pasiones* no se alejó del registro verosímil pero la musculatura geometrizada de sus personajes nos presenta una figuración que comienza a diferenciarse de la representación naturalista de sus anteriores obras. En suma, Gozalbo se ocupó de proferir en *Athinae* de julio de 1910 que:

Pero, es claro, en su casa cada uno hace lo que le place, y por eso nos encontramos que nuestra sección nacional es la más pobre y la más triste; (...) que si no fuese por la obra de uno o dos artistas, (...) la jaqueca sería inminente.

(...)

En un país nuevo y democrático como es el nuestro, no creí nunca encontrarme con el fenómeno europeo de los jurados restringidores, pero lo palpable y real está ante mi vista (...), que es imposible acallar una protesta justa y desinteresada.

(...)

Al pensionado Pedro F. Zonza se le han rechazado dos obras escultóricas, en las que sobre el concepto un tanto literario, primaba la superioridad del modelado.

Una de ellas es el “Origen de las pasiones”, de la cual, ciertos timoratos puritanos dijeron que era inmoral. ¿Desde cuándo el concepto inmoral en el arte? ¿No saben que el arte, lo mismo que su hermana, la ciencia, es agua lustral que todo lo purifica y ennoblece? ¿Todavía se tiene el Amor como inmoral? Y a más, ¿a dónde mandaba la obra el expositor: a un claustal internado de púdicas monjas y señoritas, o a una exposición de arte?

(...)

Si eso se hace con los pensionados por el gobierno, con los que (...) han considerado más aptos para merecer el goce de una beca en Europa, ¿qué es lo que se habrá hecho con los que huérfanos de la ayuda oficial, se han presentado sin prestigios ni tutelas protectoras?¹⁶⁰

¹⁶⁰ Gozalbo Augusto, “La labor del jurado de aceptación”, *Athinae*, a. III, n. 23, julio de 1910, pp.12-13.

Gozalbo resaltó el contrasentido oficial de avalar a Zonza Briano como becario pero rechazar su producción ejecutada gracias a este beneficio por recelos morales. En primer lugar, el entrelazamiento de los cuerpos desnudos de sus esculturas habría sido visto como un atentado a la decencia de la época. La carga de erotismo implicada en estas figuras resultaba contraria a la circunscripción del acto sexual a su función reproductiva.¹⁶¹ En paralelo, la alineación del artista a los patrones plásticos renovadores de Europa fue objetada por algunos reporteros de Buenos Aires. La contorsión de los cuerpos de sus personajes describía una composición sumamente artificial que pocos estaban resueltos a tolerar. Si bien Zonza Briano evidenció el impacto de la estética de Rodin en esculturas como *Los suspiros del artista*, las rechazadas de la Exposición nos muestran su transición hacia una producción de mayor expresividad dada por la descomposición matérica. De esta manera, el reconocimiento del Zonza Briano como un agente dispuesto a continuar la renovación impulsada por sus antecesores argentinos entró en contradicción con la valoración pública de sus trabajos. Incluso, uno de los cronistas de *Athinae* se hizo eco de esta incongruencia en mayo de 1910:

De Zonza tuvimos ocasión de hablar y seguimos creyendo que posee en germen todo lo que contribuye a hacer al gran artista. Inspiración, imaginación, pensamiento tiene. ¿Quién lo duda? Nadie lo duda; y hasta le sobran de tal manera que rayan en rebuscamiento; que sus figuras, hermosamente esculpidas, se vuelven antipáticas por las contorsiones estrambóticas en que se martirizan para tratar, quizás, de hacer entender los títulos con que las adorna el autor.

Este es el gran defecto de Zonza: hace literatura, sin ver que las obras verdaderamente grandes de los escultores más eximios de todas las edades, las que han quedado y quedarán siempre como modelo de arte, son de una sencillez absoluta. La sencillez no excluye ni el movimiento ni la expresión, si se trata de alegorías, de símbolos, como todo lo que ha hecho Zonza hasta hoy, el sentido no debe ser oscuro; debe, al contrario, resaltar, ser de fácil interpretación. Una obra de arte

¹⁶¹ Barrancos, Dora, "Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX", *op. cit.*

no debe ser un rompecabezas, y francamente, las obras de Zonza lo son todas; y más incomprensibles las hace el título que las quiere explicar.¹⁶²

Unos meses antes de la apertura de la muestra argentina, Zonza Briano participó en una nueva edición de la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma. En esta ocasión, el artista presentó *Cabeza (re-evocación a Leopardi)* y *El origen de las pasiones*.¹⁶³ Su presencia en esta exhibición fue registrada por Giacinto Stiavelli (1853-1919) como un aporte atrevido al escenario italiano. No obstante, estas esculturas lo desconcertaron porque sus movimientos recargados restaban encanto a las figuras. En este sentido, el crítico de arte manifestó en *Ars et Labor* de mayo de 1910 que:

Entre los escultores, un artista fuerte y personal es el argentino Pedro Zonza Briano, un hombre muy joven, que ahora exhibe sus obras por primera vez. Es un artista de gran imaginación y grandes concepciones, un artista un tanto paradójico, por así decirlo, pero audaz y nuevo. Modela de una manera propia, una forma que es un poco exagerada y se equivoca un poco; pero son exageraciones y vueltas que quiere corregir, para darle a su trabajo un sentimiento mayor, un carácter mayor, una expresión mayor. Cuando los talentos, por otro lado, saben modelar de manera justa y correcta, como se puede ver en ciertos detalles de sus obras, que son estudios particulares. Él es un simbolista, y quiere decir demasiado, tal vez; significa cosas que no todos pueden entender, cosas que son demasiado difíciles de interpretar. (...) Si el modelado es a veces repetible, la línea siempre es buena, siempre armoniosa, siempre monumental. (...) No creo que me equivoque al decir que este joven está destinado a un gran futuro. Por otro lado, recomiendo estudiar, reflexionar e incluso, un poco de calma.¹⁶⁴

¹⁶² “Las obras de los becados”, *Athinae*, a. III, n. 21, mayo de 1910, p.16.

¹⁶³ “Notas de arte”, *La Prensa*, 14.V.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

¹⁶⁴ Traducción propia extraída de Stiavelli, G., “LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma”, *Ars et Labor*, Maggio 1910, pp. 342-343.

Los trabajos del argentino se desplazarían de la influencia de Rodin a una producción de mayor estilización que resultó disruptiva incluso para el medio artístico italiano. La definición de Zonza Briano como un artista simbolista marcó el contraste entre sus trabajos iniciales y los rechazados en Buenos Aires. Gracias al impacto de los movimientos simbolistas, la escultura se liberó del mandato de reproducir la realidad para convertirse en un soporte de ideas y símbolos que se hizo visible en Zonza Briano sobre todo en los títulos de inspiración religiosa o filosófica de sus obras. Esta nueva concepción de la realidad estuvo atravesada también por un cúmulo de doctrinas órficas que habilitarían a otra noción de naturaleza y de una idea renovada de lo permanente.¹⁶⁵ De esta manera, *Así habló Zaratustra* fue el inicio de la sustitución de la representación verosímil por una nueva configuración plástica donde la materia cobraría vida por sí misma. Asimismo, el destaque dado a lo grotesco en sus labios deformados estableció una diferencia entre el espíritu y la materia como bloque corpóreo. Medardo Rosso (1858-1928) fue el intérprete más destacado de este espíritu rupturista en la escultura italiana durante la estadía de Zonza Briano en Roma. Su producción evolucionaría de los cuerpos cubiertos por velos de inicios del siglo XX a la fugacidad de la materia con figuras de contornos desdibujados a modo de espectros en tránsito hacia lo amorfo. En este sentido, sus esculturas fueron una prueba de su avance desde una concepción idealista de la naturaleza hacia una percepción fundamentalmente matérica. Este proceso de desmaterialización quedó expresado en el borramiento de los elementos que dotaban de contorno a la forma y los efectos de la proyección de la luz sobre la superficie.¹⁶⁶ Así, *Creced y multiplicaos* que Zonza Briano ejecutó alrededor de 1911 condensó esta visión alternativa de los cánones naturalista presentes aun en esculturas como *El Beso* de Rodin. En suma, la pérdida de definición de la pareja de *Creced y multiplicaos* conformó un proceso intelectual del fenómeno estético que se ubicó a medio camino entre un arte representativo y otro abstracto.

Zonza Briano se presentó ante el público de Buenos Aires en el Salón Nacional de 1911 con *Alma solitaria*, *Alma doliente*, *Cabeza de niño*, *Joven desnuda*, *La comedia del sentimiento*, *La eterna plegaria*, *Sueño*, *Sugestión* y *Torso* (Fig. 57-60).¹⁶⁷ Todas

¹⁶⁵ Veloso Santamaría, Isabel, “El viaje de las artes hacia la Modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce*, n. 29, 2006, pp. 425-445.

¹⁶⁶ Aguirre Martínez, Guillermo, “La obra de Medardo Rosso como punto de encuentro entre una estética clásica y otra contemporánea”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, n. 24, 2014, pp. 169-181.

¹⁶⁷ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1ª Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1911, p. 16.

éstas eran en yeso. En su mayoría, consistieron en cabezas y torsos. Unos meses antes, el artista había participado en la Exposición Internacional de Roma. Este evento había sido inaugurado en marzo para conmemorar el cincuentenario de la unificación de Italia bajo el reinado de Víctor Manuel II.¹⁶⁸ Zonza Briano había intervenido en la sección internacional con *El pensamiento helénico* (Fig. 61).¹⁶⁹ Este grupo escultórico sería exhibido nuevamente en Argentina en el Salón Nacional de 1912.¹⁷⁰ Se trataba de 3 hombres desnudos representando a Esquilo, Platón y Sófocles que habían sido colocados de manera independiente sobre una plataforma. Los 3 filósofos griegos se enfrentaban al espectador. Ellos se caracterizaron por su actitud de avance y la gesticulación de sus manos. Al respecto, el escritor Manuel Gálvez (1882-1962) opinó en su reseña que:

Yo confieso que aquellos tres hombres desnudos: Sófocles, Esquilo y Platón, dándose las espaldas y colocados los tres de pie en las más violentas y cómicas actitudes, me han hecho reír. ¿Qué pueden hacer los tres sino estar esperando que suene la música para iniciar una danza? Platón con su soberbia y airosa nariz geométrica, Sófocles con aquella barba singular que termina en una calavera y el pobre de Esquilo con el pie torcido violentamente, son falsos. Cada uno posee un tórax formidable que no está en proporción con la cintura y el resto del cuerpo. En esto hay también un error de interpretación, pues no es de suponer que aquellos hombres de genio, hombres tan cerebrales, estuviesen dotados de semejante musculatura. Pero no hablemos de la interpretación. El espíritu helénico debe haber pasado por muchas manos antes de llegar al talentoso estatuario argentino. Pero no hay que reprocharle demasiado esta obra. Zonza Briano ha caído en el peligro del género. Para realizar felizmente tales síntesis se necesita un gusto muy seguro, la aptitud sintetizadora y un breve y concienzudo estudio del asunto que ha de ser sintetizado.¹⁷¹

¹⁶⁸ “Exposición Internacional de Roma”, *Athinae*, a.III, n. 26, octubre de 1910, p. 23.

¹⁶⁹ *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bergamo, Istituto Italiano d’arti Grafiche, 1911, p. 11.

¹⁷⁰ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 2º Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1912, p. 26.

¹⁷¹ Gálvez, Manuel, “El Salón de 1912”, en *La vida múltiple*, op. cit., p. 42.

Igualmente, podemos agregar que la individualidad de los personajes y la fuerza expresiva de las manos de *El pensamiento helénico* parecieron provenir de *Los burgueses de Calais* (1889) de Rodin. El filósofo de cabello largo, un brazo hacía atrás y el otro flexionado a modo de soliloquio coincidió con la representación de Pierre de Wissant de ese grupo escultórico (Fig. 62). Por su parte, las manos hacia delante del anciano barbado que Gálvez identificó con Sófocles habría retomado el gesto de interpelación de Jean de Fiennes del trabajo de Rodin (Fig. 63). Asimismo, el torso musculoso, la cadera marcada y las piernas tonificadas de este pensador griego habrían respondido a la observación de la estatuaria de la Antigüedad clásica.

4.2. *Escándalo en París: Creced y multiplicaos en el Salón de 1912*

El año 1912 encontró a Zonza Briano en París.¹⁷² El reglamento de la Comisión Nacional de Bellas Artes permitía a los becarios trasladarse de destino después de cumplir los 2 primeros años de estadía europea. Posiblemente, su juventud había reclamado las atracciones mundanas de una ciudad cosmopolita. Según el joven, “Yo no he nacido para vivir aquí [Roma] (...). Yo he nacido para vivir en París, no en el París del placer, no, sino en el de las grandes pasiones, en el de la vida intensa (...)”.¹⁷³ Zonza Briano escogió el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts para presentar *Creced y multiplicaos*. Esta obra en bronce consistía en una mujer desnuda de rodillas con la cabeza girada para recibir el beso del hombre ubicado a su espalda que la tomaba de la cintura y le sujetaba un seno (Fig. 64). El jurado de admisión aceptó el trabajo. Sin embargo, fue excluido del certamen el día anterior a su apertura por orden de Louis Lépine (1846-1933) que encabezaba la Prefectura de Policía de la ciudad.¹⁷⁴ La decisión de este funcionario incluyó también el retiro de las esculturas *Damnés* del alemán Arnold Rechberg (1879-1947) y *Messaline* del francés Georges-Denis Dutheil (1888-1962). La medida se fundamentó en la ofensa pública que estas imágenes constituían para la moral familiar. *Damnés* era una pareja abrazada en piedra. Acerca de *Messaline*, no pudimos obtener más información.¹⁷⁵ La carta de Zonza Briano a Alfredo Roll, presidente de la Société Nationale des Beaux-arts, registró su enojo por el apoyo de la

¹⁷² Gómez Carrillo, Enrique, “París. Un escultor argentino”, *El Liberal*, 4.VI.1912.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ “Informations. L’incident de la Nationale”, *Le Figaro*, 11.IV.1912.

¹⁷⁵ “Echos. Les pornographes”, *Gil Blas*, 9.IV.1912.

entidad a Lépine. En esta misiva de inicios de ese año, el escultor reprochó el acatamiento de la orden del prefecto de policía sin mediar argumentos para disuadirlo:

Enterado por mi maestro Auguste Rodin que una obra en la que yo había puesto mi esfuerzo era aceptada por la Sociedad Nacional, yo había experimentado una de las más grandes alegrías de mi existencia de artista (...). Usted me hizo saber que el pudor del prefecto de Policía lo obligó a devolverme, a condenar a la oscuridad, un trabajo de muchos años (...). Yo no esperaba decir a usted que Lepine es miembro, no de la Academia de Bellas Artes, pero de la Academia de Ciencias Morales y que es la primera vez que la censura (...) se ejerce despóticamente (...) sobre las obras que no levantan el gusto, el sentimiento y las ideas.

Yo insistiré solamente sobre (...) la seriedad de mi grupo, sobre su expresión humana y mística, sobre la grandeza que los críticos más severos han reconocido al gesto y a la apariencia de mi obra.

Y yo, extranjero, miembro de una nación de tradición, de decencia y de respeto, despreciado y casi desarmado y deshonorado por una ordenanza de policía (...), verbal y sin apelación, socavado en plena juventud y en pleno esfuerzo, ¿yo quedaré sin ayuda a la mirada de mis colegas (...), hacia la opinión artística y pública?

Yo invito a todos los hombres de corazón a unirse contra la arbitrariedad más odiosa.¹⁷⁶

La medida de Lépine fue acatada sin objeciones.¹⁷⁷ Un suelto de *Gil Blas* del 9 abril de 1912 informó sobre el propósito de los colegas de los artistas excluidos de manifestarse públicamente ese mismo día en el acceso del Grand Palais des Beaux-arts donde se realizaba el Salón.¹⁷⁸ Este periódico fundado en 1879 por Auguste Dumont (1816-1885) con la premisa de convertirse en un observador de la sociedad moderna alcanzó gran circulación a inicios del siglo XX. Asimismo, el autor de esa crónica

¹⁷⁶ Traducción propia extraída de “Les arts. Un lettre”, *Gil Blas*, 9.IV.1912.

¹⁷⁷ “L’incident”, *Le Petit Parisien*, 9.IV.1912.

¹⁷⁸ “Echos. Les pornographes”, *Gil Blas*, 9.IV.1912.

agregó que “La cuestión de la inmoralidad siempre ha sido muy controvertida. Y muchas buenas mentes, no inclinadas a la pornografía, a menudo han pensado que la hoja de parra, colocada en el lugar acordado, era una mera hipocresía”.¹⁷⁹ Respecto a la reacción de Lepine, expresó que “(...) dado que el prefecto policial se rebela, probablemente como miembro neófito de la Academia de Ciencias Morales, contra las parejas abrazadas, ¿por qué tolera la exhibición (...) del (...) *Beso* de Rodin, ¡este pornógrafo! (...)?”.¹⁸⁰ Las teorías científicas en circulación en Europa consideraban a la mujer como un instrumento del proceso reproductivo de la especie. Todo aspecto placentero desligado de la procreación era inaceptable. De este modo, Lépine vio a *Creced y multiplicaos* como un elemento de contaminación erótica porque había revertido el papel de la mujer como receptora pasiva del deseo masculino. Además, esta escultura había desafiado la sacralidad de la orden de poblar la tierra impartida a Eva y Adán por Dios al momento de la creación del mundo (Génesis 1,28). En consecuencia, la decisión de Lepine respondió a la necesidad de disciplinar el ojo del espectador frente al contenido sexual del trabajo de Zonza Briano.

El Beso representaba a Paolo y Francesca, personajes de *La Divina Comedia* (1304-1321) de Dante Alighieri, besándose antes de ser sorprendidos por el esposo de ella (Fig. 65). Esta escultura había sido mostrada por primera vez en París en 1887. Incluso, su molde en yeso había sido regalado por Rodin a Schiaffino en 1906 a raíz de la adquisición de *La tierra y la luna* de su autoría para el Museo Nacional de Bellas Artes.¹⁸¹ La universalidad de esta demostración amorosa había determinado la trascendencia de ese trabajo del artista francés. Por el contrario, *Creced y multiplicaos* explicitó el goce sexual de la pareja retratada. La literatura como justificación de la representación no estaba presente en esta composición. La indefinición de las líneas de contorno, la expresividad de la textura irregular y el juego de claroscuros amplificó la sensualidad de esta imagen. La postración de la mujer frente al abrazo masculino estableció la diferencia con *El Beso*. La carta de Zonza Briano a Roll nos confirma que Rodin había sido su profesor.¹⁸² Por su parte, Rosso se había radicado en París desde finales de la centuria pasada. En consecuencia, su vinculación con el círculo de

¹⁷⁹ Ibídem.

¹⁸⁰ Ibídem.

¹⁸¹ Galesio, María Florencia, “Recorridos fundamentales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914)”, en *Memoria de la escultura. 1895-1914, op. cit.*, pp. 13-32.

¹⁸² “Les arts. Un lettre”, *Gil Blas*, 9.IV.1912.

amistades de Rodin habría sido el punto de encuentro con Zonza Briano. En vísperas del escándalo, Rosso había afirmado que “Zonza Briano es uno de los más estupendos artistas en lo tocante al ‘métier’. Demasiado ‘métier’ tiene para mi gusto. Pero afortunadamente, es muy joven y ya olvidará un poco de su ciencia”.¹⁸³

La reacción de Lépine fue capitalizada por Zonza Briano. El principal promotor de la campaña en su defensa fue Enrique Gómez Carrillo. Este escritor guatemalteco (1873-1927) se había instalado en París a inicios de la centuria como delegado diplomático de su país. El alivio económico suministrado por ese cargo político le había permitido dedicarse a la literatura sin interrupciones.¹⁸⁴ La censura de *Creced y multiplicaos* convenció a Gómez Carrillo de celebrar un banquete en honor de su autor el 12 de abril de 1912 en el restaurant Enghein. Entre los comensales, podemos mencionar al caricaturista Edward de Paty, el crítico de arte Ernest La Jeunesse, el pintor español Daniel Vázquez Díaz y el periodista Paul Brulat.¹⁸⁵ Estos personajes nos permiten conjeturar que Zonza Briano había logrado insertarse exitosamente en cierto círculo bohemio desde su arribo a la capital francesa. Otro de los invitados fue Rodin quien no asistiría por su estado de salud.¹⁸⁶ Su decisión de retirar su retrato de Georges Clemenceau del Salón de la Société Nationale des Beaux-arts de ese año constituyó un gesto de solidaridad con los 3 artistas excluidos.¹⁸⁷ Esta medida procuró imprimirle un tinte publicitario a la situación para denunciar la intromisión en el certamen de una fuerza extraña al ambiente de las bellas artes.

Las repercusiones de la decisión de Lépine posicionaron el nombre de Zonza Briano en un certamen que convocaba anualmente a centenares de expositores. Dos consecuencias conllevaron la reivindicación del artista encabezada por Gómez Carrillo. Una fue la exhibición de *Creced y multiplicaos* en una sala acondicionada especialmente en el Grand Palais des Beaux-arts algunos días antes del cierre del Salón. El segundo efecto fue la designación del escultor como miembro asociado de la Société Nationale des Beaux-arts. El impacto público de la campaña en su defensa habría

¹⁸³ Gómez Carrillo, Enrique, “París. Un escultor argentino”, *El Liberal*, 4.VI.1912.

¹⁸⁴ Ehrlicher, Hanno, “Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del modernismo”, *Iberoamericana*, Ibero-Amerikanisches Institut, a. XV, n. 60, 2015, pp. 41-60 y Colombi, Beatriz, “La crónica y el viaje: Enrique Gómez Carrillo”, *Celehis*, v. 2, n. 6-7-8, 1996, pp. 183-191.

¹⁸⁵ Gómez Carrillo, Enrique, “París. Enghein. Un almuerzo argentino”, *El Liberal*, 19.IV.1912.

¹⁸⁶ Carta de Rodin a Zonza Briano. París o Meudon, 13.IV.1912. Citada en Beausire Alain y Florence Cadoaut, *Correspondance de Rodin, III, (1908-1912)*, Paris, Editions du Musée Rodin, 1985-1992, p. 290.

¹⁸⁷ Magnien, Aline, “Ese oscuro objeto del deseo”, en Jiménez Burrillo, P. et al., *Rodin. El cuerpo desnudo*, Madrid, Fundación Mapfre-Musée Rodin, 2008, pp. 47-63.

conmovido a Roll si consideramos que el argentino fue el único de los 3 excluidos en recibir esta designación.¹⁸⁸ Un beneficio de este cargo era la exposición de su producción en los certámenes sucesivos de la entidad sin precisar de la aprobación del jurado de admisión. De esta manera, su cabeza de Ernest La Jeunesse rechazada por el comité de evaluación del Salón de Otoño de 1912 sería aceptada en el Salón de la institución de 1913 (Fig. 66).¹⁸⁹ En esa ocasión, Zonza Briano presentó también *Ternura* que representaba las cabezas de 2 mujeres sonrientes (Fig. 67).¹⁹⁰ Durante el banquete, La Jeunesse había tenido oportunidad de aconsejar a Zonza Briano que:

No se queje usted, y no ponga esa cara de mártir, es usted el Hombre del Día, en pleno París, lo que aun no le había pasado a ningún argentino, ni al Sr. [Enrique Rodríguez] Larreta, que tiene algún talento, no tanto como pretende Carrillo y eso no es por su genio señor nuestro. ¿Tiene usted genio? No importa. Con genio y todo, se habría pasado diez años en la mayor oscuridad, ni más ni menos que Irurtia. Y solo porque nuestro buen prefecto de Policía se empeña en constituirse [en] su protector, de la noche a la mañana ya rivaliza usted con Rodin al punto de hacer hablar de usted. Su deber es hacerle un monumento a Lepine.¹⁹¹

La intervención de Lépine acortó los esfuerzos requeridos al artista para posicionarse en París. En este punto, debemos considerar la suerte corrida por los otros 2 escultores. Respecto a Dutheil, desconocemos las repercusiones inmediatas de la exclusión de *Messaline*. Por su parte, Rechberg no era un novato en el circuito artístico francés. El mármol *Lucifer* y el yeso *Resignación humana* de su autoría habían sido presentados en el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts de 1906.¹⁹² Este artista remitió las fotografías de *Damnés* a Rodin para conseguir su opinión sobre el

¹⁸⁸ “Informations. A la Nationale”, *Gil Blas*, 9.VI.1912.

¹⁸⁹ “Nos echos”, *L'intransigeant*, 21.IX.1912 y “Le Salon de la Société Nationale. La sculpture”, *Paris-Midi*, 19.IV.1913.

¹⁹⁰ Romieux, William, “Le Salon de la Nationale”, *L'Occident*, t. XXI, n. 126, Mai 1913, pp. 197-204.

¹⁹¹ “Paris, Enghein. Un almuerzo argentino”, *El Liberal*, 19.IV.1912. Cfr. “Un sculpteur. Zonza Briano”, *La Semaine politique et littéraire de Paris*, 25.VIII.1912, pp. 3-4.

¹⁹² Société Nationale des Beaux-arts, *Catalogue illustré du Salon de 1906*, Paris, 1906, p. XLVIII.

escándalo.¹⁹³ Además, la documentación consultada nos advierte que este trabajo fue exhibido detrás de una cortina en la galería Barbazanges de París al promediar 1912.¹⁹⁴ En tanto, el renombre público alcanzado por Zonza Briano repercutió en los pasos que daría en Buenos Aires. En esta ciudad, *Creced y multiplicaos* fue expuesto en el Salón Nacional de 1913 donde sería coronado con un Primer Premio.¹⁹⁵ El reglamento del certamen había fijado la entrega de 3 premios de esa jerarquía para la categoría de escultura. Las producciones recompensadas quedarían en propiedad de la Comisión Nacional de Bellas Artes para establecer sus destinos. Sin embargo, el precio de venta de esa obra superaba la remuneración establecida por la entidad como parte del galardón. Por este motivo, sus miembros desistieron de adquirirla y sólo le entregarían un diploma.¹⁹⁶ Zonza Briano decidió rebajar el monto que había fijado dado el prestigio que representaba el ingreso de este trabajo al acervo del Estado.¹⁹⁷ Esta compra significó el cierre del derrotero expositivo francés de *Creced y multiplicaos* que volvería a mostrarse en la Exposición Universal de San Francisco de 1915 donde recibiría un Gran Premio de Honor.¹⁹⁸ En suma, este episodio colaboró a posicionar al argentino en el ambiente artístico nacional e internacional si consideramos que su carrera apenas había comenzado 5 años antes como becario.

4.3. De regreso a la patria: Pedro Zonza Briano como artista intelectual

Zonza Briano regresó a Buenos Aires en 1913 para inaugurar su primera exposición individual titulada *El arte de las pasiones*. El evento fue abierto en setiembre en la galería Philipón con un número significativo de esculturas que no

¹⁹³ Carta de Rodin a Arnold Rechberg. París o Meudon, 13.IV.1912. Citada en Beausire Alain y Florence Cadoaut, *Correspondance de Rodin, III...*, op. cit., p. 290.

¹⁹⁴ “Art in France”, *The Burlington Magazine*, v. XXI, April-September 1912, pp. 110-113.

¹⁹⁵ “Bellas Artes”, *La Nación*, 10.X.1913 y “Artistas premiados en el Salón Nacional”, *Caras y Caretas*, a. XV, n. 788, 8.XI.1913, p. s./n.

¹⁹⁶ “Bellas Artes”, *La Nación*, 9.X.1913. El premio de la Comisión Nacional de Bellas Artes ascendía a 3000 pesos m./n. mientras que la suma reclamada por Zonza Briano era de 25.000 pesos m./n. Posteriormente, el artista la rebajó a 10.000 pesos m./n. Finalmente, *Creced y multiplicaos* fue adquirida por el monto fijado inicialmente por la entidad. La obra se conserva actualmente en el MNBA con el inv. n. 3599.

¹⁹⁷ “Bellas Artes”, *La Nación*, 17.X.1913.

¹⁹⁸ Panama-Pacific International Exposition, *Official catalogue of the Department of Fine Arts (with awards)*, San Francisco, 1915, p. 94.

generaron sorpresas puesto que la mayoría había sido mostrada anteriormente.¹⁹⁹ La nómina incluyó *El pensamiento helénico* que fue criticada nuevamente por la conexión forzada de los 3 filósofos.²⁰⁰ Entre las desconocidas para los espectadores, *Las morfinómanas* se trataban de 3 mujeres poseídas por los efectos de la morfina.²⁰¹ Por su parte, *Miguel Ángel* constituyó una suerte de ofrenda al estatuario italiano mediante la representación de una cabeza masculina sobre la cual se reclinaba una joven desnuda de menores dimensiones (Fig. 68). El retrato de Miguel Ángel Buonarroti pareció desafiar las convenciones que requería este homenaje al incorporar una figura femenina que frotaba su cuerpo contra el rostro del artista. Esta exposición concluyó con una conferencia brindada por Zonza Briano el 23 de octubre en la Sociedad de La Boca con el objetivo de recolectar fondos para la parroquia de San Juan Evangelista.²⁰² La disertación revelaba la relación que mantenía todavía con el barrio de su infancia favorecida por los lazos de solidaridad de la colonia de inmigrantes asentada allí.

Asimismo, la carga simbólica de los títulos de sus esculturas nos permite advertir que Zonza Briano se había dedicado a la lectura de filósofos antiguos como Platón o modernos como Friedrich Nietzsche (1844-1900) con su libro *Así habló Zaratustra* (1883-1885). La impronta intelectual de sus trabajos le habría posibilitado construir un perfil artístico capaz de diferenciarlo de sus colegas absortos en los espectáculos de la vida francesa. De esta manera, Gómez Carrillo lo presentaría en una crónica de 1911 como “(...) un escultor ideológico. Las ideas en su desarrollo complicado, le interesan más que los hechos. Los títulos mismos de sus obras lo demuestran”.²⁰³ El escritor relataría su sorpresa al observar que los cuadros en las paredes del taller del argentino “(...) no eran fotografías de esculturas sino retratos. Y vi en un marco a Sócrates (...); y vi a Kant tan grave; y vi a Nietzsche tan atormentado (...)”.²⁰⁴ En este sentido, las fotografías de Zonza Briano vestido con una túnica que circularon en la prensa de Buenos Aires nos señalan su propósito de mostrarse ajeno a las inquietudes mundanas

¹⁹⁹ “Bellas Artes”, *La Nación*, 2.X.1913 y “El arte de las pasiones”, *La Nación*, 26.IX.1913. Zonza Briano presentó las esculturas en cera *Alma doliente*, *Joven desnuda*, *Sensación del perfume*, *Helenismo*, *La mujer*, *Alma íntima*, *Cariátides*, *Sonrisa*, *Ternura* y *Sugestión*; las figuras en bronce *Alma doliente*, *Joven desnuda*, *Helenismo*, *La mujer*, *Alma íntima*, *Cariátides*, *Sonrisa*, *Ternura*, *Sugestión*, *Avellaneda* y el retrato de P. Huergo y los trabajos en yeso *Las morfinómanas*, *Quince minutos con Martínez Cuitiño*, *Psicología del poeta E. La Jeunesse*, *Sueño*, *Alma solitaria*, *Miguel Ángel*, *Así habló Zaratustra*, los retratos de B.I. y E. de la Cárvoa y una cabeza de niño.

²⁰⁰ Rojas, Ricardo, “El arte de las pasiones”, *La Nación*, 26.IX.1913.

²⁰¹ “Bellas artes”, *La Nación*, 22.IX.1913.

²⁰² “Conferencias”, *La Nación*, 17.X.1913.

²⁰³ Gómez Carrillo, Enrique, “El escultor Zonza Briano”, *Elegancias*, v. I, n. 9, 1.IX.1911, p. 273.

²⁰⁴ *Ibidem*

de su entorno.²⁰⁵ Esta vestimenta habría servido a Zonza Briano para marcar la naturaleza excepcional de su condición de escultor a través de una suerte de ascetismo espiritual.²⁰⁶ En todo caso, podemos arriesgar que sus extravagancias fueron la encarnación de un modo de sentir vinculado a la teosofía cuyos preceptos habían alcanzado gran popularidad en los círculos cosmopolitas europeos. Al respecto, debemos mencionar una tarjeta del escultor a Atilio Chiappori sin fechar donde esperaba “(...) verle para hablar sobre cuestiones ‘teosóficas’. Solamente así, un hombre puede olvidar, por instantes, las cosas materiales de la vida (...)”.²⁰⁷

El año 1914 reservó a Zonza Briano la ejecución del retrato de Richard Wagner para el Teatro Colón (Fig. 69).²⁰⁸ Este trabajo titulado *Psicología de Wagner* consistió en el rostro de ese músico alemán (1813-1883) emergiendo del bloque de bronce. Sin embargo, el evento de mayor trascendencia de su carrera en esos meses fue su participación en la muestra colectiva inaugurada el 4 de julio en la Comisión Nacional de Bellas Artes.²⁰⁹ Los expositores fueron los pintores Bermúdez, Del Campo, Delucchi y De Navazio y el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal.²¹⁰ Zonza Briano presentó 16 esculturas.²¹¹ La versión en yeso de *Psicología de Wagner* exhibida en esta ocasión no escapó a las palabras agudas de Rinaldini quien consideró que el artista “(...) ha hecho (...) un cráneo descomunal (...) y surcos que perderían al psiquiatra más experimentado”.²¹² Entre sus trabajos, debemos destacar *Mitre ‘en el sueño de la unidad nacional’* consistente en la cabeza de Bartolomé Mitre asomando con su nariz angulosa del material que desconocemos (Fig. 70). No obstante, la pieza que despertó el interés de la opinión pública fue *El Redentor* (Fig. 71). Se trataba de la figura en yeso de Cristo de pie, el cabello hasta los hombros, la mirada al frente, la barba larga, los brazos caídos

²⁰⁵ Baldasarre, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

²⁰⁶ Kris, Ernst y Otto Kurz, *La Leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007.

²⁰⁷ Tarjeta de Pedro Zonza Briano a Atilio Chiappori. S./l., s./f. AAL, caja 4, n. 4450.

²⁰⁸ “Psicología de Wagner”, *La Nación*, 3.V.1914.

²⁰⁹ “Bellas artes”, *La Nación*, 1.VII.1914.

²¹⁰ “Bellas artes”, *La Nación*, 6.VII.1914.

²¹¹ Zonza Briano presentó las esculturas *Caricias*, *La niña de los ojos azules*, *La niña de los ojos negros*, *Belleza*, *Sueño*, *En conversación*, *Recuerdos*, *Tristeza*, *Celosa*, “*Había una vez...*”, *Psicología de Wagner* y los retratos del Dr. Bosch, Ricardo Rojas y Alfredo Palacios. El catálogo de la exposición no detalló el material de realización de las obras. Cfr. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de los artistas argentinos. Jorge Bermúdez, Cupertino del Campo, Pedro Delucchi, Gonzalo Leguizamón, Walter de Navazio y Pedro Zonza Briano*, Buenos Aires, 1914.

²¹² Rinaldini, Julio, “La exposición de artistas argentinos”, *Nosotros*, a. VIII, t. XV, 1914, p. 78.

a los costados y uno de los hombros al descubierto de su túnica.²¹³ Para su exhibición, el artista decidió ubicarla en un rincón en penumbras, rodeada de flores y envuelta en el humo de unos sahumerios.²¹⁴ La ambientación impactó a los cronistas quienes advirtieron esta escenografía como una excentricidad orientada a distraer la atención del cuerpo sin definición de ese personaje. De esta manera, un artículo publicado en *La Nación* situó a *El Redentor* a los márgenes de la iconografía religiosa popularizada hasta entonces:

Su “Redentor”, para quien parecen haber sido preparadas todas las condiciones sui generis del salón tenebroso y místico (...) es una obra que, fríamente detallada, resulta de escasísimo valor, pues no lo puede tener un bloque de yeso apenas trabajado, al cual corona una cabeza bastante vulgar de pedagogo, a quien unos fuertes mostachos proyectando densa sombra dan un aspecto de severidad. Allí no aparece la inspiración, no se revela la técnica (puesto que aun desde el punto de vista anatómico la cabeza deja mucho que desear) y lo único que puede observarse es el esfuerzo del artista por dar un aspecto nuevo a una figura banalizada.

Evidentemente no es esa originalidad la que puede discutirse. De la iconografía vulgar se ha salido fuertemente, (...) proeza, como todas las tentativas de renovación de un tema viejo, tienen que ser apoyadas por el imprescindible sostén de la belleza (...) y eso es lo que no ha podido obtener el señor Zonza Briano en su obra tan someramente hecha.²¹⁵

Acaso, *El Redentor* recuperaba la figura de Honoré de Balzac con su cuerpo envuelto en una capa que Rodin había ideado para la Société des Gens de Lettres en 1890. Sin embargo, la indefinición de los contornos de esta estatua había sido criticada durante su exposición en el Salón de la Société Nationale des Beaux-arts de 1898. El

²¹³ Kelly, Lili, “A propósito del ‘Redentor’ de Zonza Briano”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, a. XII, t. XXIX, 1915, pp. 544-559.

²¹⁴ “Bellas Artes”, *La Nación*, 6.VII.1914.

²¹⁵ *Ibíd.*

aspecto fantasmal del Cristo de Zonza Briano dejó al público de Buenos Aires entrever apenas una leve reminiscencia de la imagen religiosa tradicional. En todo caso, esta figura no se diferenció de los contrastes lumínicos, la pérdida de materialidad y los perfiles redondeados de *Creced y multiplicaos*. En este sentido, el modelado de las texturas de ambas obras de Zonza Briano se distanció de la serie de cabezas infantiles y femeninas de gran detallismo naturalista presentada por Leguizamón Pondal. Sin embargo, las críticas periodísticas al lenguaje plástico renovado de Zonza Briano no lograron amedrentar a la Municipalidad de Buenos Aires en su decisión de adquirir *El Redentor* al cierre del evento.²¹⁶

5. A modo de coda: César Santiano

5.1. La invención de una personalidad artística: César Santiano

César Santiano (1886-1919) se formó en Turín.²¹⁷ Su instalación en esa ciudad fue el resultado del Segundo Premio Europa conquistado en el concurso de becarios de 1908.²¹⁸ Su profesor en ese destino fue David Calandra (1856-1915) quien se había educado en la Academia Albertiana. El nombre del estatuario había quedado sellado en Buenos Aires con su victoria junto a su coterráneo Eduardo Rubino (1871-1954) en el concurso del monumento a Bartolomé Mitre organizado en 1907.²¹⁹ El triunfo de Santiano en la competencia significó la reivindicación de una adolescencia marcada por una sucesión de oficios desde aprendiz de marmolero hasta levantador de pesas en un circo que le habían garantizado su subsistencia. Su condición de autodidacta fue valorada por la opinión pública como una muestra de superación personal. Según *La Esfera* del 27 de octubre de 1917, Santiano había servido también de modelo en la Academia Nacional de Bellas Artes donde “(...) iba adivinando como se hace una escultura”.²²⁰ Su suerte cambió con Juan Barbagelata para quien trabajaba como profesor de gimnasia de sus hijos. Este italiano le propuso auxiliarlo económicamente durante un semestre para que se dedicase a tallar algún trabajo de relevancia.²²¹ El

²¹⁶ Kelly, Lili, “A propósito del ‘Redentor’ de Zonza Briano”, *op. cit.* Actualmente, *El Redentor* se encuentra emplazado en el Cementerio de la Recoleta.

²¹⁷ “Notas de arte”, *La Prensa*, 14.VI.1910. ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova. Cfr. también Merlino, Adrián, *op. cit.*, p. 334.

²¹⁸ “Pintura y escultura. Los nuevos becados”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 537, 16.I.1909, p. s./n.

²¹⁹ Carta de César Santiano a Eduardo Schiaffino. Turín, 13.III.1910. AGN, Sala VII, Fondo Eduardo Schiaffino, leg. 3332.

²²⁰ J.O.M., “Un escultor argentino. César Santiano”, *La Esfera*, a. IV, n. 200, 27.X.1917, p. s./n.

²²¹ *Ibídem*.

resultado de esta pausa fue la escultura en mármol de tamaño natural titulada *Gladiador herido* (1908) que la Municipalidad adquiriría para una de sus plazas (Fig. 72).²²² Este hombre estaba acostado en el suelo, vestido con una pollera corta, los pies con sandalias, el abdomen contraído, un brazo con un escudo redondo y una mano contra el pecho comprimiendo una herida.

Las cualidades plásticas de esta escultura nos permiten dudar de la información brindada por *La Esfera*. La dificultad del tallado del mármol, la pericia en el tratamiento de la musculatura, los detalles de la vestimenta y la expresión del rostro no parecen provenir de un artífice novel. La figura de Santiano como un niño huérfano que logró revertir las adversidades de la vida gracias a la ayuda de un benefactor contenía cierta dosis de leyenda. Acaso, la imagen de artista genial habría sido construida por Santiano a fin de posicionarse en el ambiente local sin huellas de su pertenencia a las clases populares. De esta manera, el destino aparentemente adverso del escultor sería revertido por su propio esfuerzo, talento y valentía.²²³ Lamentablemente, la ausencia de documentación sobre Santiano no nos posibilita contrastar los datos obtenidos en la prensa argentina de la época. La ejecución de un monumento requería de una serie de conocimientos técnicos que la mano inexperta del joven no habría estado en condiciones de satisfacer. Su elección como autor de la estatua de Bartolomé Mitre inaugurada en Mar del Plata el 15 de marzo de 1908 nos permite afianzar nuestra hipótesis (Fig. 73). Este político fue representado en traje de calle, un sombrero en la cabeza, una mano en el bolsillo y la otra apoyada sobre un soporte con un periódico en alusión a su rol de director de *La Nación*. En este caso, el virtuosismo había permitido al artista concretar este encargo mientras cumplía la conscripción en el Regimiento de Infantería N° 1.²²⁴

Santiano fue admitido en el Salón de la Società Promotrice delle Belle Arti de Turín en 1910.²²⁵ La escultura presentada fue *Triste maternidad* que recreaba el rostro acongojado de una mujer apoyado sobre la cabeza de un niño de corta edad (Fig. 74). En 1912, este certamen acogió 2 retratos de mujer de su autoría. Uno consistió en el busto de una joven madura, el pelo recogido, los hombros desnudos y los brazos cruzados por delante del pecho (Fig. 75). El segundo era una figura femenina sentada en un sillón, ataviada con un vestido que descubría sus hombros y los brazos estirados

²²² “Estatuas en las plazas”, *Athiane*, a. II, n. 5, enero de 1909, p. 28.

²²³ Cabezas Alonso, María Victoria, “La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX. *El Artista* y *Semanario Pintoresco Español*”, *Boletín de Arte*, n. 35, 2014, pp. 101-116.

²²⁴ “Monumento a Mitre”, *La Razón*, Mar del Plata, 7.III.1908.

²²⁵ V. de Liguoro, “Lo scultore argentino César Santiano”, *L'artista moderno*, Turín, a. XII, n. 4, 25.II.1913, pp. 63-68.

sobre el respaldo. La ampulosidad de esta escena contemporánea estaba dada por la alfombra con cabeza de animal que decoraba el suelo (Fig. 76). Al igual que sus colegas, Santiano intervino en la Exposición Internacional de Roma de 1911 con *Sub lumine solis fiat* que representaba a una pareja arrodillada besándose mientras se abrazaba por el cuello (Fig. 77).²²⁶ Un artículo de *L'artista moderno* del 25 de febrero de 1913 informaba que Santiano se había dedicado a producir retratos para el círculo de argentinos en Italia. Algunos de éstos correspondieron a Epifanio Portela (1855-1916), ministro en ese país, y Laura Escalada, esposa del cónsul general asentado en Génova.²²⁷ La realización de este tipo de trabajos no sólo contribuyó a mejorar su situación económica sino que posicionó su nombre en la esfera diplomática argentina. Su vinculación al sector acomodado de Turín explicaría la ejecución de Santiano de la tumba de la familia Mosca Solavaggione en 1912 para el cementerio de esa ciudad. No conocemos los pormenores de la contratación de este grupo escultórico en mármol titulado *La fatalidad y la vida*. Sólo podemos agregar que esta obra consistió en una figura femenina envuelta en velos en alusión a la muerte que sobrevolaba sobre una joven de pie cubierta de flores (Fig. 78).²²⁸

Santiano se concentró en una producción figurativa de contornos definidos, volumetría de la materia, interés por los personajes contemporáneos y cierto aspecto simbólico en algunos temas modelados. Por supuesto, la influencia de Rodin en el ambiente artístico italiano con piezas artísticas como *El Beso* impactó en *Sub lumine solis fiat* del joven. No obstante, la elección de Calandra como profesor nos obliga a considerar sus trabajos como fuente de los diálogos establecidos por Santiano con la estatuaría de su época. Calandra se caracterizó por sus retratos y sus monumentos funerarios y su actuación en varios comités de exposiciones y como miembro del Consejo Superior de Bellas Artes desde 1893. Su camaradería con Leonardo Bistolfi (1859-1933) le permitió fundar la revista *L'arte decorativa moderna* en Turín en 1902 para batallar a favor del arte moderno.²²⁹ Calandra instó a superar el naturalismo a partir del simbolismo como Bistolfi pero sus propias esculturas no lograron escapar a los

²²⁶ Ibídem.

²²⁷ Epifanio Portela fue designado ministro de Italia y Suiza en 1911. Por su parte, Laura de Iriondo Iturraspe era la esposa del ingeniero Miguel Escalada Pujo (1867-1918) quien había sido nombrado cónsul general de Argentina ante Italia en 1911.

²²⁸ V. de Liguoro, "Lo scultore argentino César Santiano", *op. cit.*

²²⁹ Cena, Giovanni, "Leonardo Bistolfi", *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed arti*, 4° serie, v. CXVII, maggio-giugno 1905, pp. 1-20.

lineamientos académicos a pesar de liberarse de cierta preocupación descriptiva.²³⁰ Algunas obras de su autoría fueron destinadas al cementerio de Turín como *El imperio de la muerte* (1904-1911) para la tumba de la familia Geisser y otras dedicadas a los Casanova (1909), Casana (1911) y Vicari (1912) (Fig. 79-80). Sin embargo, la matriz simbólica de Santiano en la tumba de Mosca Solavaggione derivó de la producción de Bistolfi que incorporó ciertos elementos de art nouveau a su estética.²³¹ Además, debemos conjeturar que Santiano recorrió la necrópolis de Staglieno construida para la elite de Génova movido por el carácter de escuela adquirido a inicios de esa centuria por las firmas de jerarquía en sus sepulcros. En este punto, corresponde destacar el monumento funerario a la familia Celle de Giulio Monteverde. Se trataba de una mujer desnuda curvada hacia un costado con una mano apoyada en el hombro de un espectro esquelético y cubierto por una cortina que la agarraba por la muñeca en alusión de la muerte atrapando a la vida (Fig. 81).²³² Esta escultura titulada *El drama eterno* (1893) pareció conformar una fuente posible de inspiración de la tumba de Santiano amén de evidenciar su interés por la producción artística de los grandes maestros del norte del país.

El Salón Nacional de Buenos Aires recibió también sus producciones. En su condición de becario, Santiano remitió sus yesos *Sub lumine solis fiat* y *Desnudo* en 1911.²³³ Un año después, el certamen acogió a *Vita*.²³⁴ La edición siguiente admitió la escultura en yeso titulada *El hombre y sus pasiones* que fue galardonada con un Primer Premio.²³⁵ Al cierre del evento, la Municipalidad contrató a Santiano para trasladarla al mármol en dimensiones naturales (Fig. 82).²³⁶ El regreso del artista a la Argentina en agosto de 1913 sirvió para sellar la empresa.²³⁷ Este trabajo se componía de un hombre desnudo, la cabeza girada levemente, el abdomen contraído, la espalda inclinada hacia

²³⁰ Sobre el simbolismo italiano, véase Bossaglia, Rossana, "The protagonists of the Italian Liberty Movement", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 13, summer 1989, pp. 32-51.

²³¹ D'Anza, Daniele, "Tra calchi, bozzetti e opere finite. Leonardo Bistolfi in villa Contarini-Camerini", *AFAT 31*, Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 159-174 y Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, *La escultura italiana...*, op. cit., pp. 62-65.

²³² Beccaro, Raffaella, "Monteverde e la scultura dell'Ottocento in Italia", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 11, jan.-jun. 2009, pp. 55-67.

²³³ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1ª Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1911, p. 16.

²³⁴ Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 2ª Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1912, p. 24. Cfr. Chiappori, Atilio, "El Salón", *Pallas*, n. 4, agosto de 1912, p. 109.

²³⁵ "Bellas artes", *La Nación*, 9.X.1913. Actualmente, esta escultura pertenece al MNBA con el inv. n. 6074.

²³⁶ La Municipalidad de Buenos Aires adquirió esta escultura por 30.000 pesos m./n. Actualmente, la obra se encuentra emplazada en la plaza Balcarce del barrio de Núñez. "César Santiano", *La Nación*, 1.XII.1916.

²³⁷ "Bellas Artes", *La Nación*, 8.IX.1913.

adelante por el esfuerzo de soportar a 2 mujeres, una pierna en actitud de avance y la otra aprisionada por una serpiente. Una de las jóvenes mostraba un rostro sonriente, las piernas recogidas y una mano asiéndose un pecho. En tanto, su compañera aparecía de espaldas abrazada al cuello del varón mientras un velo ocultaba parte de su cuerpo. La figura masculina encarnaba la lucha trágica de la vida contra las fuerzas fatales. Sin embargo, su tránsito era alivianado por la belleza de ambas mujeres que aludían a la victoria del amor y del placer.²³⁸ La disposición de estos personajes y el vuelo del paño que cubría sus espaldas nos recuerdan *El sacrificio* de Bistolfi ejecutado en Roma entre 1907 y 1911 para coronar la escalinata del monumento a Víctor Manuel II (Fig. 83). Si bien este grupo escultórico constituyó un homenaje a la unificación italiana, Santiano habría recuperado la esencia del movimiento de sus alegorías. Además, cabe recordar que el taller de Bistolfi en Turín se había tornado un imán para los estudiantes extranjeros en busca de un vocabulario plástico renovado.²³⁹ Si bien desconocemos las fechas exactas, el historiador Walter Canavesio registró el paso de Santiano por ese estudio como colaborador.²⁴⁰ Por último, debemos agregar que la vuelta inminente del joven a Italia al cierre del Salón Nacional fue celebrada con un banquete.²⁴¹ También, sus negociaciones con la Municipalidad se prolongarían hasta 1917. La última noticia tenida del artista fue su suicidio en 1919.²⁴² De esta manera, el camino de renovación continuado por Santiano llegaba a su fin.

En suma, el regreso de Cullén Ayerza a Buenos Aires representó su consolidación en la esfera docente, Lagos se abocó a su papel de estatuario y Zonza Briano ocupó cargos oficiales como el de jurado de admisión del envío argentino a San Francisco en 1915. Estos jóvenes vinieron a continuar el proceso de renovación escultórica de la primera generación de becarios encabezada por Dresco e Yrurtia con un lenguaje plástico próximo al de Rodin que ellos retomarían. La ausencia de ambos escultores del país a partir de su radicación en el exterior fijó la atención de la opinión pública en estos estudiantes interesados por participar también en el circuito artístico internacional. A pesar de la competitividad y la sobreabundancia de expositores, los certámenes de los centros culturales de Europa fueron vistos por estos jóvenes como instancias de visibilidad necesarias para dar el salto de estudiantes a artistas. De esta manera, ellos

²³⁸ V. de Liguoro, “Lo scultore argentino César Santiano”, *op. cit.*

²³⁹ Canavesio, Walter, “L’atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaboratori”, *Percorsi*, n. 7, 2004, pp. 51-82.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 68.

²⁴¹ “Demostración al escultor Santiano”, *Caras y Caretas*, a. XVI, n. 791, 29.XI.1913, p. s./n.

²⁴² “El escultor César Santiano”, *El Diario*, 11.X.1919.

encarnaron el segundo recambio generacional del ambiente escultórico de Buenos Aires con la asimilación de las corrientes estilísticas europeas más renovadoras. Asimismo, sucedieron a los artífices extranjeros que aún se mantenían en actividad en la ciudad como dejó ver la Exposición Internacional de Arte de 1910 y que el Salón Nacional correría del centro de la escena argentina. Además, Cullén Ayerza, Lagos, Santiano y Zonza Briano adoptaron un nuevo perfil de artista que buscó priorizar la escultura como una actividad de naturaleza intelectual. En definitiva, los escultores examinados en este capítulo transformaron el modo de hacer escultura en Argentina mediante los vocabularios plásticos vinculados al simbolismo y las actitudes asumidas frente al público. En este punto, debemos considerar que ellos lograron consagrarse como profesionales de dedicación exclusiva a la labor escultórica a través de la venta de sus trabajos a compradores particulares. Por último, su posicionamiento en Buenos Aires se completó desde la década de 1920 con su contratación para la ejecución de encargos de jerarquía para el espacio público como el monumento a Leandro N. Alem (1925) de Zonza Briano y la estatua de George Canning (1937) de Lagos.

Conclusiones

Esta tesis nos ha hecho recorrer el ambiente artístico de la ciudad de Buenos Aires desde 1882 hasta 1919 y regresar a varios focos de interés desde distintas perspectivas que nos permitieron construir una visión más acabada de los temas examinados. Mi objeto de estudio fue la conformación de un campo moderno de la escultura. Mi propósito fue presentarlo desde diversos ángulos que enriquecieran la mirada tradicional de la historiografía argentina sobre la posición social de los escultores en la metrópoli en el período abarcado. A partir de una serie de escultores nacidos en el país de quienes quedó registró de su actuación, procuré abordar sus elecciones educativas, sus programas artísticos, sus interacciones con otros artífices, las esculturas de su autoría que trascendieron en la prensa escrita de la época y los resultados de sus encargos monumentales. Asimismo, me concentré en ubicarlos en contexto recuperando los nombres de aquellos extranjeros que se desarrollaron en paralelo en Buenos Aires para esclarecer las dificultades enfrentadas por todos ellos como lugares comunes. En simultáneo, intenté ofrecer un panorama pormenorizado de los matices bajo los cuales aparecieron todos esos temas en la conformación de un ámbito artístico moderno en Buenos Aires poniendo en escena un corpus de imágenes y textos en circulación entre 1882 y 1919. El objetivo de esta estrategia fue visibilizar las continuidades y las diferencias que atravesaron los escultores argentinos durante la construcción de sus producciones y de su posicionamiento frente a un público y un mercado artístico en formación. Para ello, hemos analizado la situación política, la expansión económica y los idearios estéticos que marcaron el momento de acción de los escultores argentinos en su camino por profesionalizarse en la ciudad.

En los 6 capítulos de la tesis, busqué exponer los cambios significativos que representaron las decisiones creativas y expositivas tomadas por los escultores argentinos en el período estudiado. Es decir, me preocupé por demostrar que su actuación debió superar los inconvenientes de la ausencia de galerías de arte para la difusión de sus producciones en Buenos Aires así como la falta de compradores particulares que pudiesen adquirir sus esculturas de manera sostenida para procurarles independencia económica. Asimismo, pretendí hacer visible la despreocupación de la clase política hasta inicios del siglo XX por cimentar un entramado de instituciones educativas y de exhibición que colaborasen a poner en valor la labor escultórica. El crecimiento de la población, una mejor educación de sus integrantes y la complejidad de

la vida urbana a partir de la inmigración arribada masivamente a la ciudad desde la década de 1880 ampliaron los niveles culturales de la sociedad. De esta manera, la expansión de los periódicos debido a la modernización de las técnicas de impresión y la incorporación de nuevos lectores locales y foráneos nos posibilitaron indagar sobre el papel de la crítica de arte en la difusión de los escultores. Además, me concentré en explorar la importancia de los certámenes artísticos nacionales e internacionales en la construcción de la imagen pública de los escultores y el prestigio de la premiación de sus obras a favor de la concreción de ese objetivo.

En el capítulo 1, argumenté que el ambiente escultórico de Buenos Aires en la década de 1870 estuvo conformado por un número significativo de artistas europeos que gozaron de relativo éxito comercial aunque no poseemos registro visual de sus producciones. Mi interés por la inmigración italiana residió en la importancia numérica alcanzada por esta colonia así como por la envergadura de su acción de beneficencia y cultural desplegada en esa época. Además, la elección de los artistas de esta colectividad llegados con una formación previa posibilitó el borramiento de cualquier rasgo de pasado colonial que recordase la vinculación política del país con la monarquía española. La ausencia de documentación sobre estas piezas no obstaculizó el análisis del movimiento artístico de entonces aunque ésta nos hubiese permitido ampliar nuestro conocimiento del gusto estético del público. Asimismo, nos habría posibilitado establecer continuidades y diferencias plásticas con las obras de los escultores argentinos a fin de identificar los diálogos estéticos entablados por el conjunto de estos artífices. De igual modo, expuse la carencia de un corpus de estatuas en el espacio urbano de Buenos Aires que contribuyese a alimentar el imaginario de los jóvenes que aspiraban a dedicarse a la actividad escultórica. A partir de las exhibiciones abiertas en ese período, presenté la circulación de la percepción social del escultor como un artífice vinculado a los lineamientos del trabajo artesanal más que a los criterios exclusivamente estéticos.

La elección de Francisco Cafferata me permitió examinar las estrategias impulsadas por un artista argentino interesado en posicionarse en el ambiente cultural de Buenos Aires a partir de una producción de jerarquía que lo distinguió de sus coetáneos. El objetivo fue desentrañar las razones que posibilitaron su trascendencia en la historiografía local como el primer escultor argentino amén de su nacionalidad. En este sentido, creo que pude desplegar los motivos que consideré fundamentales para confirmar el lugar en que Cafferata fue colocado por los relatos de gran aliento sin

precisar en detalle sus conquistas artísticas. Uno de los porqués explicitados en la tesis fue la decisión de viajar a Florencia en momentos donde Buenos Aires no contaba con instancias de aprendizaje para la escultura salvo las clases particulares de algún artista. Su radicación en esta ciudad me habilitó a demostrar que su partida a ese destino se alineó a las preferencias educativas barajadas en la época por los jóvenes de otras nacionalidades. De esta manera, pude demostrar que París adquiriría el rango de centro del arte moderno recién a fines del siglo XIX aunque su preeminencia sería puesta en cuestión por los estudiantes europeos y latinoamericanos al continuar escogiendo Italia hasta inicios del XX para formarse en escultura.

Su estadía italiana me permitió analizar el corpus de imágenes al que accedieron los estudiantes durante el proceso de creación de sus esculturas que, en varios casos, se convirtieron en piezas claves de sus carreras. En este sentido, *El esclavo* fue usado como enclave para profundizar sobre la educación recibida por los jóvenes en Europa así como la importancia dada a la estatuaria antigua en la realización de sus producciones. Asimismo, la figura del negro me posibilitó examinar el ideario político de la época en relación al lugar establecido socialmente para este sujeto en Buenos Aires después de la derogación del régimen jurídico de la esclavitud en 1813. La recopilación de las opiniones de Eduarda Mansilla y de los propios negros en los periódicos editados por esa comunidad me permitió insertar esta escultura en el contexto argentino. El sentido dado a *El esclavo* a partir de estos textos fue expandido aun más a través de la investigación del papel otorgado a los negros como motivo central de la estatuaria norteamericana de ese período. Asimismo, el personaje retratado en esta obra se convirtió en un punto fundamental para aproximarme a ciertos modelos compositivos en circulación en Europa que Cafferata habría tenido presente. El uso de este repertorio visual pareció convertirse en una estrategia empleada por Cafferata para dar inicio a sus trabajos en coincidencia con los escultores destacados de la época y la recepción favorable de esas imágenes en el público. Por último, su actuación como autor de monumentos me permitió considerar las dificultades de los artistas para concretarlos así como la necesidad política por construir un panteón heroico que integrase a la inmigración europea en la sociedad. En este sentido, sus estatuas de Manuel Belgrano, Guillermo Brown y Juan Lavalle resultaron esenciales para interrogarme sobre las causas que llevaban a la clase dirigente a preferir a los estatuarios radicados en el extranjero para ejecutar tales empresas.

Su suicidio me permitió introducir la figura de Lucio Correa Morales como centro de análisis del capítulo 2. Los inicios escultóricos del joven en Florencia me sirvieron también para profundizar sobre el círculo de artistas argentinos establecido en el extranjero y sus lazos de camaradería a partir de búsquedas comunes. El rescate de fragmentos de su correspondencia familiar me permitió constatar que Correa Morales se vislumbró como un iniciador de la actividad escultórica de Argentina y procuró obtener encargos que visibilizasen esa pretensión. Su papel de sucesor de Cafferata dado por la historiografía local fue revisado ya que lo antecedió en su arribo al extranjero y en la elaboración de esculturas como *1810. Figura de niño* que estimularon la creatividad de su colega. De igual modo, su partida a Florencia constituyó un ejemplo de las dificultades atravesadas por los jóvenes que aspiraban a capacitarse artísticamente en una Buenos Aires que carecía de academias especializadas a mediados de la década de 1870. Asimismo, la tramitación de su beca ante el Estado me permitió ampliar la mirada sobre los problemas que implicaba el acceso a una formación de calidad para los estudiantes que estaban privados del auxilio económico familiar. En paralelo, el intento fallido de su prolongación constituyó la cara más evidente de los impedimentos enfrentados por los jóvenes argentinos a raíz de la desconfianza de la clase dirigente en sus capacidades artísticas.

Su vuelta a Buenos Aires me permitió examinar su inserción en el ambiente artístico y la ausencia que continuaba existiendo respecto de instancias de aprendizaje dedicadas en exclusividad a los escultores. De esta manera, la creación posterior de la cátedra de escultura en la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes significó un segundo posicionamiento de Correa Morales como único profesor argentino en esa disciplina. Por su parte, la descripción de los procesos creativos de sus monumentos me permitió confirmar que los inconvenientes económicos fueron una característica de los encargos hechos a los artífices locales hasta principios del siglo XX. En tanto, la estatua de Falucho me indujo a repensar acerca de los dispositivos visuales usados por la dirigencia política para construir un imaginario nacional frente a la extranjerización de Buenos Aires generada por la inmigración europea. También, estas empresas de envergadura me permitieron explorar las condiciones de producción en una ciudad donde los talleres de fundición preparados para afrontar este tipo de encargos eran muy pocos. A diferencia de estas obras, el monumento a Adolfo Alsina (1881) de Aimé Millet concentró la atención de los reporteros debido al valor dado a los modos de representación escogidos para retratar a los hombres públicos del país. Por el

contrario, *Ondina* encarnó otra faceta de la producción de Correa Morales relacionada a imágenes cuya sensualidad fue velada por personajes mitológicos como una suerte de evasión a la mirada moral sobre el desnudo femenino.

Coloqué el foco de atención de este capítulo en la figura del indio cuya irrupción en la carrera de Correa Morales aconteció en la Exposición Continental aunque un antecedente fue su proyecto para el monumento a Adolfo Alsina. El desafío impuesto por esta imagen fue desentrañar los motivos que impulsaron al artista a concebir *El Plata* en momentos en que ese sujeto social se encontraba erradicado de la vida argentina. Si bien la documentación consultada no resultó suficiente para arriesgar respuestas, los datos hallados me posibilitaron establecer una interpretación viable del lugar de esta obra en la producción de su autoría. La figura del indio se convirtió también en un disparador para examinar la situación política de la década de 1880 marcada por el fin de las campañas militares que habían logrado expandir las tierras agrícolas fértiles del país. De igual modo, me permitió sostener que la faceta bárbara atribuida a este sujeto social constituyó una estrategia oficial para unir a la sociedad frente a un enemigo común ya sojuzgado. Otro aspecto abordado a partir de este personaje fue la vinculación del artista con sus primos Eduardo Holmberg y Francisco P. Moreno que en su desempeño como naturalistas lo incorporaron en sus expediciones científicas. En suma, creo haber presentado con claridad la idea de que el carácter moderno de Correa Morales residió en su apuesta por colocar al indio como una pieza fundamental de sus creaciones a través del empleo de un vocabulario plástico europeo. La conjunción en su producción de las preocupaciones de la escena local y de sus experiencias en el extranjero me permitió proponer a Correa Morales como un enclave elemental del proceso de modernización escultórica en Buenos Aires.

El abordaje de 2 hombres me retó a examinar el rol de las mujeres en la actividad escultórica de Buenos Aires hacia fines del siglo XIX y principios del siguiente. La elección de Josefa Aguirre de Vassilicos y Lola Mora me permitió mostrar 2 maneras distintas de actuar de las mujeres en el ambiente artístico local. La sujeción de la primera a las limitaciones sociales impuestas a su género en ese período contrastó con el desafío de la segunda a la mirada pública a partir de marcas visuales como el vestuario masculino o su trato igual con los políticos afines a su estética. La actuación de ambas fue enmarcada en el contexto del ordenamiento jurídico dado al papel de la mujer en la sociedad argentina bajo la tutela de sus esposos y sus padres de acuerdo al Código Civil de 1869. En simultáneo, sus posibilidades de convertirse en escultoras respondieron a la

incapacidad creativa que les adjudicó cierto ideario científico vigente en Occidente dominado por los recelos masculinos. No obstante, me interesó destacar que las dificultades económicas y la ausencia de adquirentes de sus esculturas no respondieron necesariamente a su condición femenina. Si bien como mujeres debieron enfrentar un número mayor de prejuicios sociales respecto a su incursión en la esfera pública, esos obstáculos fueron compartidos con sus colegas varones en un medio artístico en formación. La posibilidad de exponer la existencia de problemas compartidos por hombres y mujeres en la labor escultórica resultó fundamental para no reducir el silencio femenino en la historiografía local a una mera consecuencia de su condición de género. Reponer estos inconvenientes me permitió destacar las estrategias que ambas escultoras articularon para visibilizar sus obras apostando al reconocimiento público de sus cualidades plásticas. En suma, el capítulo 3 intentó mostrar que Mora alcanzó el estatus social de escultora pero que las concesiones de Aguirre de Vassilicos a su rol de esposa la limitaron aunque no impidieron que se convirtiese en el primer escalón del camino que continuó su sucesora.

Los 3 primeros capítulos de la tesis abordaron las iniciativas particulares acometidas por los escultores en el ambiente artístico local y extranjero. Por el contrario, el siguiente se concentró en el estudio de la actuación colectiva de los artistas argentinos en un evento de carácter internacional como la Exposición de San Luis con el auspicio de su gobierno. Mi propósito fue examinar la participación de Mateo Alonso, Correa Morales, Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia a partir de la defensa hecha por Eduardo Schiaffino a favor de su apuesta por el arte nacional. En esas páginas, me dediqué a revisar la formación de estos artífices para dar cuenta de sus estadías europeas en distintos centros culturales así como la realización de una producción que fue la clave de acceso a Buenos Aires. De igual modo, sus etapas estudiantiles me posibilitaron examinar el contexto local con la fundación de la Comisión Nacional de Bellas Artes dedicada a subsidiar los estudios de los jóvenes en el exterior. Su creación al cierre del siglo XIX constituyó una demostración del paulatino interés oficial por la institucionalización artística del país que Schiaffino propulsó desde las entidades a su cargo. Mi objetivo fue presentar a estos artistas como la generación que precisaba el país para impulsar un recambio al interior de la actividad escultórica iniciada por Cafferata y Correa Morales en la década de 1880. En paralelo, reconstruimos la preocupación de Schiaffino por defender el arte nacional a partir de la identidad argentina de sus ejecutores y las cualidades plásticas de sus producciones.

El examen de la Exposición de San Luis procuró resaltar la importancia política dada a los eventos de estas características como escenarios para la mostración de los avances tecnológicos y económicos de los países. Estos certámenes conformaron un llamado a la civilización moderna donde las naciones eran evaluadas por las grandes potencias según las conquistas alcanzadas en el camino del progreso. Si bien este tipo de competencias no resultaron ajenas a los artistas argentinos, los expositores convocados oficialmente para representar al país habían sido hasta entonces extranjeros. En este sentido, creo haber presentado con claridad que la asistencia a San Luis representó un giro innovador puesto que la selección de participantes quedó reservada por primera vez a un especialista en la materia. Asimismo, Schiaffino reivindicó a estos jóvenes debido a la preocupación demostrada por cada uno en asumirse como profesionales de dedicación exclusiva mediante una producción artística alineada a los lenguajes plásticos europeos. Sus expectativas sobre la existencia de un ambiente artístico lo suficientemente maduro para equipararse a las manifestaciones de los grandes centros culturales no coincidieron con la visión de la dirigencia política. El estudio de los temas y las técnicas adoptados por estos artistas en sus obras anteriores a 1904 me permitió demostrar la convivencia de una pluralidad de voces que alcanzaron, en casos como Alonso, el éxito comercial. En paralelo, la premiación de todos ellos en Estados Unidos constituyó una plataforma de visibilidad que consolidó el nombre de algunos y que proyectó a otros en la escena local con la contratación de encargos artísticos pendientes de aprobación. Por último, la inclusión de Félix Pardo de Tavera me sirvió para confirmar que el plan de Schiaffino fue escoger un conjunto de artistas definido por su nacionalidad argentina y el tono moderno de sus producciones.

El respaldo dado por Schiaffino a los artistas argentinos resultó la contracara del desinterés de los organizadores de la Exposición Internacional de Arte de 1910 por posicionar públicamente a las bellas artes del país. El capítulo 5 se centró en el papel reservado a los escultores nacionales en los festejos organizados en Buenos Aires con motivo del Centenario de 1810. La conmemoración de esta fecha fundacional de la historia local me llevó a profundizar sobre la situación social de Argentina en momentos donde la inmigración europea era vista como una amenaza de disgregación. Por su parte, el recuerdo de la liberación del país del dominio político de España ameritaba la puesta en valor de los artífices nacionales para demostrar los progresos alcanzados con posterioridad a San Luis. En este sentido, los monumentos fueron entendidos como dispositivos visuales favorables para la construcción de una identidad común sobre la

base de los valores morales y cívicos de los próceres retratados. La importancia otorgada a las estatuas en el espacio urbano impulsó a la comisión encargada de los festejos a proponer la erección de un número significativo de éstas cuya concreción había quedado pendiente desde fechas anteriores. El monumento en honor de los sucesos revolucionarios de 1810 sería levantado por el artista que resultase ganador del concurso internacional de maquetas convocado con el auspicio económico del Estado.

Este capítulo fue dedicado a 3 temas fundamentales en torno a 1910. El primero se trató de la competencia convocada internacionalmente para escoger al artista que sería el encargado de concretar el monumento a la Revolución de Mayo. Se reconstruyó la evolución del concurso desde su lanzamiento hasta el veredicto del jurado mediante el examen de los involucrados en sus deliberaciones. Al igual que en el capítulo 4, se profundizó en el rol desempeñado por Schiaffino como motor de la conformación de un ambiente artístico propicio para los escultores nacidos en el país. En esta ocasión, mi estudio se circunscribió a su papel desempeñado en el tribunal de premiación de ese certamen con especial atención en su defensa a favor de Yrurtia como único semifinalista argentino. La falta de unanimidad en la elección de este escultor como ganador fue un signo de la ausencia de una conciencia nacional que colocase a la producción artística local a la cabeza de las prioridades de la dirigencia política y del público. De hecho, la sentencia del jurado me permitió exponer las tensiones existentes entre los que especulaban con el éxito de un coterráneo y los que descreían todavía de la maduración plástica de los escultores argentinos. Asimismo, regresar a la figura de Yrurtia después de la Exposición de San Luis me permitió indagar sobre las empresas de su autoría que convencieron a Schiaffino de sostener su nombre como ejecutor de este homenaje patrio.

Los festejos del Centenario resultaron el escenario propicio para la edificación de un imaginario de nación sostenido en las premisas del conocimiento científico y la producción industrial. Las bellas artes estuvieron presentes en este tipo de eventos mundiales porque constituían uno de los modos de evaluación del nivel de progreso cultural alcanzado por los países entre sus pares. En este sentido, la Exposición Internacional de Arte constituyó el segundo tema abordado en el capítulo. Su análisis me permitió desarrollar la mirada tenida por la dirigencia política en relación a los trabajos de naturaleza artística de autores argentinos. Justamente, mi objetivo fue demostrar que las producciones europeas fueron preferidas frente a las nacionales por los mismos que debían colaborar a la difusión de los escultores del país. La apelación al

ideario estético de Hipólito Taine constituyó un sustrato teórico a los motivos sociales que llevaron al gobierno a proclamar la necesidad de conformar una identidad argentina de las bellas artes. El relevamiento de la prensa escrita de la época me sirvió para traer a escena la revista *Athinae* y la opinión de Carlos Zuberbühler como defensores del arte nacional. Creo haber especificado con claridad las causas que convencieron a los periodistas de denunciar la pobreza de la selección de esculturas de la sección local y la ausencia de Yrurtia de la Exposición. En paralelo, las deliberaciones del jurado de premiación resultaron una continuación de las tensiones existentes en el ambiente cultural de Buenos Aires desde el recambio de autoridades de la Academia Nacional de Bellas Artes.

El tercer tema de este capítulo fue la actuación de Luisa Isella en la Exposición Internacional de Arte como única escultora de la sección argentina. Su participación me permitió retomar el análisis del capítulo 3 sobre los cambios y las resistencias afrontados por las mujeres a inicios del siglo XX en el ámbito artístico de Buenos Aires. Asimismo, su proyecto de monumento a la Revolución de Mayo constituyó un punto fundamental para examinar las estrategias esgrimidas por una escultora al momento de acometer una empresa de estas características. En suma, el abordaje de Isella representó una clave para entender este certamen como el cierre de un período que se extendió desde la década de 1880 hasta la emergencia de Dresco e Yrurtia y el comienzo de otro con nuevos actores como ella.

Las figuras argentinas de renovación que asomaron como becarios en la Exposición Internacional de Arte fueron los protagonistas del capítulo 6. La entrega de subsidios a los jóvenes mediante concursos de carácter público y la nacionalización de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1905 dieron un impulso a la profesionalización de los artistas. Estas acciones estatales dieron cuenta del interés que asomó en la clase política por fomentar la actividad escultórica como una vía de afianzamiento de la identidad cultural del país. Mi objetivo fue examinar los inicios de las carreras de Hernán Cullén Ayerza, Alberto Lagos, César Santiano y Pedro Zonza Briano para demostrar que conformaron una generación que se valió de esas instancias institucionales para dar sus primeros pasos artísticos. Una dificultad del estudio de estos escultores en su etapa inicial fue la ausencia de documentación que resultase suficiente para reconstruir exhaustivamente sus elecciones académicas en Argentina y en Europa. Asimismo, un segundo aspecto por esclarecer fueron los lenguajes plásticos adoptados

por ellos en sus esculturas y las relaciones establecidas con pintores e intelectuales para sostener sus proyectos artísticos.

Los salones de París y Roma se convirtieron en un foco de atracción de estos escultores porque les permitieron consumir el paso de estudiantes a profesionales gracias a los premios obtenidos y la repercusión alcanzada en la prensa escrita extranjera. El relevamiento fotográfico de sus producciones fue una herramienta imprescindible para profundizar acerca de esculturas que resultaron fundamentales en la carrera de estos artistas aunque no existan desgraciadamente en la actualidad. A partir de esas imágenes, procuré reconstruir los diálogos estéticos establecidos por estos argentinos con los maestros más innovadores de la época como el francés Auguste Rodin y los italianos Leonardo Bistolfi y Medardo Rosso. La resonancia de su tránsito por los grandes centros culturales fue capitalizada por estos jóvenes en Buenos Aires a través de la premiación de sus obras en el Salón Nacional. De igual modo, el ingreso de estos trabajos galardonados al acervo de entidades como el Museo Nacional de Bellas Artes significó la confirmación de la posición social de los protagonistas de este capítulo. El acceso al ámbito oficial se tradujo en la selección de estos artistas para participar en representación de Argentina en otros eventos de índole internacional como la Exposición Universal de San Francisco de 1915. En suma, estos jóvenes encarnaron una segunda generación en Buenos Aires definida por su adhesión a las corrientes plásticas más renovadoras en Europa y por su posicionamiento definitivo como escultores profesionales.

Durante la escritura de esta tesis, mi objetivo ha sido desarmar los presupuestos contruidos en torno a la profesionalización de los escultores en Buenos Aires entre las 2 últimas décadas del siglo XIX y la primera del siguiente. La idea de la ausencia de artífices capacitados, a semejanza de sus colegas europeos, para responder a las necesidades del público y la esfera oficial de la metrópoli fue desestructurada. La visión del ambiente escultórico argentino como una suerte de páramo fue desmontada para reconstruir la labor de los artistas mencionados en los 6 capítulos que comenzaron a escribir la historia de esta disciplina. Los obstáculos enfrentados por la indiferencia del público y la clase política atravesaron de igual modo a los hombres y las mujeres dedicados a esta actividad.

Fuentes y bibliografía

a. Fuentes

Revistas

Ars et Labor (Milán)

Arte e storia (Florencia)

Atenea

Athéna

Athinae

Atlántida

Blanco y Negro (Madrid)

Boletín de la Universidad Nacional de La Plata

Bulletin de l'Académie de Médecine (París)

Bulletin of Pan American Union (Washington)

Caras y Caretas

El eco de la Exposición

El Gladiador

Elegancias (París)

España

Fray Mocho

Gaceta de Instrucción Pública (Madrid)

Gazzetta di Firenze (Florencia)

Journal des débats politiques et littéraires (París)

L'artista moderno (Turín)

L'eco della Esposizione

L'Occident (París)

La Esfera (Madrid)

La Ilustración Argentina

La Ilustración Artística (Barcelona)

La Ilustración Sud Americana

La Province Medicale (París)

La Semaine politique et littéraire de París (París)

Les Arts (París)
Les arts et les artistes (París)
Les Tendances Nouvelles (París)
Mundo Policial
Nosotros
Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed arti (Florencia)
Pallas
PBT. Semanario infantil ilustrado
Proa
Revista de derecho, historia y letras
Revista de la Universidad de Buenos Aires
Revista Técnica
Revue d'Hygiène thérapeutique (París)
The Burlington Magazine (Londres)
Zig-zag (Santiago de Chile)

Periódicos

El Correo Español
El Diario
El Imparcial (Madrid)
El Industrial
El Liberal (Madrid)
El Nacional
El Tiempo
Gil Blas (París)
L'intransigeant (París)
La Dinastía (Barcelona)
La Época (Madrid)
La Liberté (París)
La Nación
La Nación Española
La Patria Argentina
La Prensa

La Razón

La Razón (Mar del Plata)

La Tribuna

Le Figaro (París)

Le Petit Journal (París)

Le Petit Parisien (París)

Le Radical (París)

Le Temps (París)

Las Provincias

Paris-Midi (París)

Otras publicaciones periódicas

Anales de la Sociedad Científica Argentina, Buenos Aires, 2º semestre, t. II, 1876.

Anales de la Sociedad Rural Argentina, a. XLVIII, v. XLVII, n. 1, enero y febrero de 1913.

Antecedentes sobre la Escuela de Dibujo y Pintura fundada bajo el Patrocinio del Gobierno Nacional dirigida por el Profesor Martín L. Boneo, Buenos Aires, 1874.

Bases y reglamento de la Sociedad Científica Argentina, Buenos Aires, 1878.

Boletín oficial de la República Argentina, a. XII, n. 3129, 15.III.1904.

Boletín oficial de la República Argentina, a. XIV, n. 3774, 1.VII.1906.

Cámara de Diputados, *Diario de Sesiones. Año 1896*, Buenos Aires, 1896.

Cámara de Representantes, *Diario de sesiones de la H. Cámara de Representantes.*

Sesiones ordinarias del 1º período de la XXII Legislatura, Montevideo, v. 22, 1907.

Censo general de educación levantado el 23 de mayo de 1909 durante la presidencia del Dr. José Figueroa Alcorta. Monografías, Buenos Aires, t. III, 1910.

Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 17 de Agosto, 15 y 30 de Setiembre de 1887 bajo la Administración del Dr. Don Antonio F. Crespo, Buenos Aires, t. I, 1889.

Congreso de la Nación, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Sesiones de prórroga enero-marzo de 1912*, Buenos Aires, t. IV, 1912.

Congreso de la Nación, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Sesiones de prórroga. Octubre de 1913-febrero de 1914*, Buenos Aires, t. IV, 1914.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1885*, Buenos Aires, t. I, 1886.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1910. Sesiones de prórroga. Octubre-diciembre*, Buenos Aires, t. III, 1910.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Período legislativo de 1911*, Buenos Aires, t. IV, 1912.

Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1912. Sesiones ordinarias*, Buenos Aires, t. II, 1912.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Sesiones de prórroga*, Buenos Aires, t. II, 1910.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1908. Sesiones de Prórroga*, Buenos Aires, t. II, 1909.

Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1909. Sesiones ordinarias*, Buenos Aires, 1909.

Congreso nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1917. Sesiones extraordinarias. Diciembre 14-1917 – marzo 19-1918*, Buenos Aires, t. III, 1918.

Departamento de Relaciones Exteriores y Culto, *Digesto de Relaciones Exteriores. 1810-1913*, Buenos Aires, 1913.

Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1881, Buenos Aires, 1882.

Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1903, Buenos Aires, 1903.

Fallos de la Corte Suprema de Justicia de la Nación con la relación de sus respectivas causas, Buenos Aires, Segunda Serie, t. 9, v. XVIII, 1878.

Fallos y disposiciones de la Exma. Cámara de Apelaciones de la Capital, Buenos Aires, v. 122, 1902.

García Merou, Juan, *Leyes, Decretos y Resoluciones sobre instrucción superior secundaria, normal y especial (1880-1900)*, Buenos Aires, t. II, 1900.

Holmberg, Eduardo, *La Sierra de Curá-Malal (Currumalan). Informe presentado al Excelentísimo Señor Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Dardo Rocha*, Buenos Aires, 1884.

La Fundición Argentina. Demanda contra la provincia de Buenos Aires promovida por don Francisco Carulla, defendido por el doctor Francisco de la Fuente Ruiz, Buenos Aires, 1881.

Mayer, Edelmiro (dir.), *Gran Guía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1886.

Memorándum sobre las estatuas inauguradas en 1910, Buenos Aires, 1912.

Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo Nacional, Buenos Aires, 1910.

Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, 1911.

Memoria de la Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires correspondiente a 1884, Buenos Aires, t. II, 1885.

Memoria de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires correspondiente al año 1872, Buenos Aires, 1873.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1903-1904, Buenos Aires, 1904.

Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores presentada al Honorable Congreso Nacional en 1875, Buenos Aires, 1876.

Memoria del presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al ejercicio de 1882, Buenos Aires, 1882.

Memoria presentada al Congreso nacional de 1906 por el Ministerio de Justicia e Instrucción pública. Tomo II. Anexos de Instrucción Pública 1904-1905, Buenos Aires, 1906.

Memoria presentada al Honorable Congreso por el Ministro de Agricultura Dr. Wenceslao Escalante (1903-1904), Buenos Aires, 1904.

Memorias de los diversos Departamentos de la Administración de la Provincia de Buenos Aires y de las Municipalidades de Campaña, Buenos Aires, 1868.

Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, *Memoria presentada al Congreso Nacional de 1897 por el Dr. Luis Belaustegui*, Buenos Aires, t. II, 1897.

Ministerio de Obras Públicas, *Memoria presentada al Honorable Congreso. Junio de 1913 a mayo de 1915*, Buenos Aires, 1915.

Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, *Digesto de ordenanzas, reglamentos, acuerdos y de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1873.

Ordenanzas y Resoluciones sancionadas por el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, a. XIV, 1905.

Primer Censo de la República Argentina verificado en los días 15,16 y 17 de setiembre de 1869, Buenos Aires, 1872.

Programas del Colegio Nacional de Buenos Aires para los exámenes correspondientes al año escolar de 1869, Buenos Aires, 1869.

Registro Nacional de la República Argentina año 1883, Buenos Aires, t. XXIII, 1884.

Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos desde 1810 hasta 1873, Buenos Aires, t. VI (1870-73), 1884.

Registro Nacional de la República Argentina. Año 1882, Buenos Aires, t. XXI, 1882.

Registro Nacional de la República Argentina. Año 1888, Primer semestre, Buenos Aires, t. XXXIII, 1889.

Registro Nacional de la República Argentina. Año 1903, Buenos Aires, v. 2, 1903.

Registro Nacional de la República Argentina. Año 1904 (Primer Cuatrimestre), Buenos Aires, 1904.

Registro oficial de la provincia de Buenos Aires 1874-1875, Buenos Aires, 1874.

Registro oficial de la provincia de Buenos Aires. Año 1873, Buenos Aires, 1873.

Tynna, J. de la, *Almanach du Commerce de París, des départements de la France et des principales villes du monde. Année 1811*, Paris, XIV année, 1811.

Memorias, textos de ficción y crónicas

Arias, Virginio, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 1908.

Blanco de Aguirre, Juan Blanco, *Páginas. Colección de artículos de arte*, Buenos Aires, 1888.

Byron, George (trad. M. de la Peña), *La peregrinación de Childe Harold. Poema de Lord Byron*, Nueva York, 1864.

Darío, Rubén, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1918.

Ébelot, Alfredo, *Frontera Sur. Recuerdos y relatos de la Campaña del Desierto 1875-1879 [1876-1880]*, Buenos Aires, 1968.

Gallardo, Ángel, *Memorias de Ángel Gallardo*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2003.

Mansilla, Lucio V., *Mis memorias y otros escritos [1904]*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 1994.

Peruzzi, E. M., *Thoughts on art and autobiographical memoirs of Giovanni Dupré translated from the Italian*, Boston, 1886.

Zeballos, Estanislao, *Viaje al país de los araucanos [1881]*, Buenos Aires, Hachette, 1958.

Catálogos de exposiciones

Catálogo de la Exposición de las obras de Rogelio Yrurtia, Buenos Aires, 1905.

Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti, Milán, Edoardo Sonzogno Editore, 1881.

Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts Panama-Pacific International Exposition, New York, 1915.

Catalogue spécial officiel de l'Exposition de la Republica Argentine, Lille, 1889.

Chile at the Pan-American Exposition. Brief notes on Chile general catalogue of Chile Exhibits, New York, 1901.

Club Industrial, *1º Exposición Industrial Argentina celebrada en Buenos Aires en el mes de enero de 1877. Catálogo de los productos naturales e industriales que componen la Exposición*, Buenos Aires, 1877.

Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1º Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1911.

Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 2º Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1912.

Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1913.

Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la Exposición Nacional de Arte*, Buenos Aires, 1914.

Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo del Salón Anual*, Buenos Aires, 1915.

Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, 1908.

Esposizione Internazionale di Roma, *Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1911.

Explication des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1872, Paris, 1872.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Musée Royal le 15 de Mars de 1843, Paris, 1843.

Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1905, Santiago de Chile, 1905.

Exposición Anual de Bellas Artes, Salón de 1906, Santiago de Chile, 1906.

Exposición en Filadelfia, *Catálogo de los objetos enviados de la República Argentina*, Buenos Aires, 1875.

Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*, Buenos Aires, 1910.

Exposición Nacional Artística, Salón de 1898, Santiago de Chile, 1898.

Exposición Nacional Artística, Salón de 1899, Santiago de Chile, 1899.

Exposición Nacional Artística, Salón de 1900, Santiago de Chile, 1900.

Exposición Nacional Artística, Salón de 1901, Santiago de Chile, 1901.

Exposición Nacional de 1898, *Catálogo de la sección femenina*, Buenos Aires, 1898.

Exposición Nacional de Arte, *Catálogo*, Buenos Aires, 1912.

Exposition Universelle de 1855, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-arts le 15 mai 1855*, Paris, 1855.

Exposition Universelle de 1889, *Catalogue illustré des Beaux-arts. 1789-1889*, Paris, 1889.

Jouin, Henry, *La Sculpture aux salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, 1884.

La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. Colección de informes reunidos por el delegado del gobierno D. Santiago Alcorta, París, t. I, 1890.

Louisiana Purchase Exposition, Saint Louis, 1904.

Mallaurie, Alfredo y Juan M. Bazzana, *La Industria Argentina y la Exposición del Paraná*, Buenos Aires, 1888.

Ministerio de Educación de la Nación, *Catálogo del Museo Casa de Yrurtia*, Buenos Aires, El Ministerio, 1957.

Official Catalogue of Exhibits. Department of Art. Revised Edition, St. Louis, The Committee on Press and Publicity by the Official Catalogue Company, 1904.

Panama-Pacific International Exposition, *Official catalogue of the Department of Fine Arts (with awards)*, San Francisco, 1915.

Quinta Exposición del Ateneo. Pintura, Escultura y Arquitectura. Catálogo de las obras expuestas en la Exposición Nacional. Grupo V-Bellas Artes, Buenos Aires, 1898.

R. Accademia di Belle Arti di Milano, Esposizione delle Opere di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879, Milán, 1879.

République Argentine, *Exposition Universelle de Paris. 1878. Catalogue Générale détaillé*, París, 1878.

Ruíz, Francisco, *Guía de la Exposición. Revista semanal o sean Noticias sucintas sobre la exposición continental de 1882*, Buenos Aires, 1882.

Salon de 1879, *Catalogue illustré contenant cent douze fac-similés d'après les dessins originaux des artistes*, Paris, F.G. Dumas, 1879.

Salon de 1886, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, Paris, Ludovic Baschet, 1886.

Salon de 1888, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, Paris, Ludovic Baschet, 1888.

Salon de 1890, *Catalogue illustré. Peinture & Sculpture*, Paris, Ludovic Baschet, 1890.

Seconda Esposizione Industriale Italiana in Buenos Aires 1886. Catalogo Ufficiale, Buenos Aires, 1886.

Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas. Catálogo de las obras expuestas en los Salones del Ateneo. Noviembre de 1894, Buenos Aires, 1894.

Società degli Amatori & Cultori di Belle Arti in Roma, *LXXIX° Esposizione Internazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato*, Roma, 1909.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1910*, Paris, Baschet, 1910.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1911*, Paris, Baschet, 1911.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1909.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1907.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1908.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1912.

Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon. Peinture et Sculpture*, Paris, 1913.

Société Nationale des Beaux-arts, *Catalogue illustré du Salon de 1906*, Paris, 1906.

Suplemento al Catálogo General de la Exposición Nacional en Córdoba. 15 de octubre de 1871, Córdoba, 1871.

Tercera Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas. Catálogo de las obras expuestas en los Salones del Ateneo. 20 octubre-noviembre 15 de 1895, Buenos Aires, 1895.

The Louisiana Purchase Exposition Company for the Official Catalogue Company, *Illustrations of selected Works in the various national sections of the Department of Art with complete list of awards by the International Jury*, 1904.

World's Columbian Exposition 1893, *Official catalogue. Part VIII. Manufactures and Liberal Arts Building, Leather and Shoe Trades Building*, Chicago, 1893.

b. Bibliografía general y específica

- Ackerknecht, Erwin, "P. M. A. Dumoutier et la collection phrénologique du Musée de l'Homme", *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, X série, t. 7, fascicule 5-6, 1956, pp. 289-308.
- Aguerre, Mariana, "Vida, muerte y gloria. La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle", en AA.VV., *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 178-193.
- Aguerre, Marina, "Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires", en Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 61-88.
- Aguilar, Horacio, "Eduardo Ladislao Holmberg: Entre las letras y las Ciencias", *Biológica*, n. 12, junio-julio de 2009, pp. 24-26.
- Aguirre Martínez, Guillermo, "La obra de Medardo Rosso como punto de encuentro entre una estética clásica y otra contemporánea", *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, n. 24, 2014, pp. 169-181.
- Agulhon, Maurice, "Imaginería cívica y Decorado urbano", en *Historia vagabunda*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José Luis Mora, 1994, pp. 89-119.
- Alberdi, Juan B., *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Barcelona, Red Ediciones, 2019.
- Alonso Cabezas, María Victoria, "La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*", *Boletín de Arte*, n. 35, 2014, pp. 101-116.
- Alonso Cabezas, María Victoria, "El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad. El artista y su representación en el ámbito español", en Casado Mejía, Rosa et. al, *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género. V Congreso Universitario Internacional 'Investigación y Género'*, Sevilla, 2015, pp. 21-38.
- Alsina, Juan A., *La inmigración europea en la República Argentina*, Buenos Aires, 1898.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161-200.
- Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Amigo, Roberto, "Carlos Morel. El costumbrismo federal", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA, n. 3, a. 2013. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=115&vo l=3.

Amigo, Roberto, "El dibujo para la prosperidad y la República", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2012, v. 4, pp. 633-646.

Amigo, Roberto, "El resplandor de la cultura de bazar", en AA.VV., *II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro", Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 139-148.

Amigo, Roberto, "Imágenes para una nación, Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina", en Curiel, Gustavo, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América: Visiones compartidas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, t. II, 1994, pp. 315-331.

Amigo, Roberto, "La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo", en *La hora americana. 1910-1950*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 31-53.

Amor, Mariela Cristina, "Ornamentación de las fachadas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (MLP). Restauo y puesta en valor de murales, esculturas y decoraciones", *II Congreso Iberoamericano y X Jornada "Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio"*. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44405/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Anderman, Jens, "Fronteras: la conquista del desierto y la economía de la violencia", en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2003, pp. 117-135.

Andermann, Jens, "Contienda de valores: Argentina y Brasil en la edad de las exposiciones", *Cuadernos de Literatura*, v. 13, n. 25, julio-diciembre de 2008, pp. 190-224.

Andermann, Jens, "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura. 'La lucha del lenguaje'*, v. 2, 2003, pp. 355-381.

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andrews, George, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1989.
- Annarita Caputo, Mirella Branca, “La scuola d’Intaglio nell’ex Convento della SS. Annunziata (1869-1878)”, en Cappelli, V. y S. Soldani (eds.), *Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989)*, Florencia, Olschki, 1994, pp. 3-24.
- Aresti, Nerea, “Ideales y expectativas: la evolución de las relaciones de género en el primer tercio del siglo XX”, *Gerónimo de Uztariz*, Instituto Gerónimo de Uztariz, n. 21, 2005, pp. 67-80.
- Argan, Giulio C., *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*, Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- Arguindeguy, Pablo y José Bamio, *Guillermo Brown. Iconografía*, Buenos Aires, Instituto Browniano, 1996.
- Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Destino, 2002.
- Ariza, Julia, “Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, París, n. 5, octubre de 2013. URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf
- Arrondo, C. A., “4 de febrero de 1905: Los radicales y la gesta revolucionaria”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 2003, n. 3, pp. 7-23.
- Artundo, Patricia (comp.), *El arte francés en la Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- Asociación Argentina de Críticos de Arte, *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Telecom Argentina, 1995.
- Ave, Gastone y Emanuela De Menna, *Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Tutela e valorizzazione di uno straordinario patrimonio culturale*, Roma, Gangemi Editore, 2011.
- Aznar, Yayo y Diana Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Babino, María Elena, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2007.

Baldasarre, María Isabel y Laura Malosetti Costa, “Enclave hispanoamericano (o en clave latinoamericana): el arte y los artistas en Mundial magazine de Rubén Darío”, en Gené, Marcela y Laura Malosetti Costa, *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 197-227.

Baldasarre, María Isabel y Laura Malosetti Costa, “París, 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano”, en AA.VV., *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Oaxaca, 2011, pp. 35-53.

Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EdUntref, v.1, 2011 y v. 2, 2012.

Baldasarre, María Isabel, “Bronces en Buenos Aires. Un escultor francés contemporáneo en la colección Guerrico”, en AA.VV., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 151-160.

Baldasarre, María Isabel, “Faros de occidente. La presencia del arte en los relatos de viajeros americanos a Europa”, en Gustavo Curiel (ed.), *Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro, XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, pp. 31-48.

Baldasarre, María Isabel, “La educación de los artistas”, en AA.VV., *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 50-61.

Baldasarre, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

Baldasarre, María Isabel, “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX”, *Entrepasados*, n. 33, comienzos de 2008, pp. 9-29.

Baldasarre, María Isabel, “La revista de los jóvenes. Athinae”, en Artundo, Patricia et. al., *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60.

Baldasarre, María Isabel, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, Universidad Nacional de Rosario, a. 9, n. 16, octubre de 2011, pp. 21-32.

- Baldasarre, María Isabel, “Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin”, *Nuevo Mundo. Nuevos Mundos*, París, 2017. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70720>
- Baldasarre, María Isabel, “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”, en Artundo, Patricia (comp.), *El arte francés en la Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 15-30.
- Baldasarre, María Isabel, “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, v. XXXIV, n. 100, 2012, pp. 171-203.
- Baldasarre, María Isabel, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, *Anais do Museu Paulista*, Sao Paulo, v. 14, n. 1, janeiro-julho de 2006, pp. 293-321.
- Baldasarre, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Barahona, Ana, Edna Suárez y Sergio Martínez (comps.), *Filosofía e historia de la biología*, México, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Bárbara, F, *Usos y costumbres de los indios pampas y algunos apuntes históricos sobre la guerra de la frontera*, Buenos Aires, 1856.
- Barbero, M. I y Fernando Devoto, *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Barbieri, Sergio, *El monumento a Sarmiento realizado por Rodin*, *Miscelánea N° 103*, Córdoba, Academia Nacional de Ciencias, 2004.
- Barrancos, Dora, *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.
- Barrionuevo Pérez, Raquel, *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos. Ocho historias*, Madrid, Visión Libros, 2011.
- Barry, Viviana, “Carrera e identidad policial. Medios fundamentales para su construcción en la Policía de la Capital a inicios del siglo XX”, *Horizontes y convergencias*, 2010. URL: <http://horizontesyc.com.ar/?p=3521>
- Batticoure, Graciela, “La cultura del trato o la casa y el alma. Mariquita Sánchez de Thompson”, *Revista Iberoamericana*, v. LXXI, n. 210, enero-marzo de 2005, pp. 93-104.

- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna* [1863], Murcia, Fundación Cajamurcia, 1995.
- Bayer, Osvaldo (coord.), *Historia de la crueldad argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Tugurio, 2010.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Beach, Caitlin, “John Bell’s ‘American Slave’ in the Context of Production and Patronage”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, n. 2, v. 15, summer 2016. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer16/beach-on-john-bell-american-slave-context-of-production-and-patronage>
- Beausire Alain y Florence Cadoaut, *Correspondance de Rodin, III, (1908-1912)*, París, Editions du Musée Rodin, 1985-1992.
- Beccaro, Raffaella, “Monteverde e la scultura dell’Ottocento in Italia”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 11, jan.-jun. 2009, pp. 55-67.
- Becker, Howard S., *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* [1982], Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Becquer Casaballe, Amado y Miguel Ángel Cuarterolo, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense, 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983.
- Bedoya, Jorge, “Tres esculturas de artistas españolas en el Buenos Aires del Centenario”, *Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 13, 1989, pp. 33-54.
- Bedoya, Jorge, *El Mausoleo del General San Martín*, Buenos Aires, Museo de la Casa de Gobierno, 1975.
- Beramendi, Jorge F., *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Fundación Juan de Garay, 2009.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, G. Gili, 1974.
- Berman, Marshall, *Todos lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [1982], Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Bernaldo de Quiróz, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2001.
- Bertazzoli, Raggaella, “‘La figlia di Iorio’ da Michetti a D’Annunzio”, *Annali d’Italianistica*, v. 5, 1987, pp. 161-177.

- Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Beverina, Juan, *La Guerra del Paraguay. Las operaciones de la guerra en el territorio argentino y brasileño*, Buenos Aires, t. 1, 1921.
- Bibbó, Federico, “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, en Bruno, Paula, *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014, pp. 219-250.
- Bilbao, Manuel, *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1902.
- Biraghi, Roberto, *El ‘país de las batatas’. Reseña histórica de la zona de San Lorenzo*, Buenos Aires, Dunken, 2016.
- Bischoff, Efraín, *Leopoldo Lugones. Un cordobés rebelde*, Córdoba, Editorial Brujas, 2005.
- Blake, Nigel, *La modernidad y lo moderno*, Madrid, Akal, 1998.
- Blasco, María Elida, “Comerciantes, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación y funcionamiento del Museo Histórico Nacional”, *Entrepasados*, a. XVIII, n. 36-37, pp. 93-111.
- Blum, Sidward, *Faustino Brughetti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Bogdán, Melinda, “Voyages imaginaires: les mondes exotiques dans la photographie (1850-1920)”, *Ethnologie française*, v. 36, 2006, pp. 311-320.
- Boime, Albert I., *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, t. I, 1994.
- Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Bordese, Federico G., “Historia de la Biblioteca Dr. Dalmacio Vélez Sarfield”, *Revista del Archivo Fotográfico de Córdoba*, Biblioteca Dr. Dalmacio Vélez Sarfield, junio de 2017, pp. 8-29.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Bossaglia, Rossana, “The protagonists of the Italian Liberty Movement”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 13, summer 1989, pp. 32-51.
- Botana, Natalio, *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- Bourdieu, Pierre, *El amor al arte. Los museos europeos y su público* [1969], Buenos Aires, Paidós, 2003.

- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* [1980], Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* [1979], Madrid, Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992], Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Antonio Machado Libros, v. I, 2002.
- Bradford Burns, E., *La pobreza del progreso: América Latina en el siglo XIX*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1990.
- Brughetti, Romualdo, *Italia y el arte argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1952.
- Bruno, Paula, *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época, 1860-1910*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Bucich, Antonio J., *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses (1860-1940)*, Buenos Aires, 1964.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Burns, Emily, "Taming a 'Savage' Paris. The masculine visual culture of Buffalo Bill's wild West and France as a new American frontier", en Christianson, Frank (ed.), *The popular frontier: Buffalo Bill's wild west and transnational mass culture*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, Norman, 2017, pp. 129-154.
- Burucua, José E. y Fabián Campagne, "Los países del Cono Sur", en Annino, Antonio, Luis Castro Leiva y François Xavier Guerra (dirs.), *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 349-381.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Calvo, Carlos, *Nobiliario del Antiguo Virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, La Facultad, t. I, 1936.
- Canakis, Ana, *Martín Malharro*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Canakis, Ana, *Schiaffino*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2011.
- Canale, Godofredo E. J. (comp.), *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

- Canavesio, Walter, “L’atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaboratorio”, *Percorsi*, n. 7, 2004, pp. 51-82.
- Canclini, Néstor, *La producción simbólica*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- Cantón, Eliseo, *Historia de la Facultad de Medicina y sus escuelas*, Buenos Aires, t. III y VIII, 1921.
- Cárdenas, Eduardo J., *La generación del Centenario*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1978.
- Caresani, Rodrigo Javier, “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, v. 44, 2015, pp. 137-183.
- Carman, Carolina, “Avatares de las ‘glorias del país’: problemáticas del Museo Histórico Nacional durante sus años fundacionales (1889-1897)”, *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*, San Carlos de Bariloche, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, 2009. URL: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1058.pdf>
- Carrasco, Gabriel, “La Exposición Universal de París en 1889”, en *Del Atlántico al Pacífico y Un argentino en Europa*, Buenos Aires, Peuser, 1890, pp. 240-248 y 267-280.
- Carsen, María Victoria, “Mayo de 1910: el imaginario a través de los discursos oficiales”, *Temas de historia argentina y americana*, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 3, octubre de 2003, pp. 13-28.
- Casiraghi de Pryor, Florencia, “Las exposiciones internacionales en la ciudad de Buenos Aires durante los festejos del Centenario”, *Temas de historia argentina y americana*, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 6, enero-junio de 2005, pp. 45-65.
- Cavalcanti Simioni, Ana Paula, “Le voyage á Paris. L’Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900”, *Cahiers du Brésil Contemporain*, 2004-2005, n. 57/58 – 59/60, pp. 261-281.
- Cazaux, Diana, *Historia de la divulgación científica*, Buenos Aires, Teseo, 2010.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudio sobre historia cultural* [1989], Barcelona, Gedisa, 1996.
- Chiavistelli, Antonio, “‘Una potenza accanto alle potenze’. Firenze Capitale d’Italia (1865-1870)”, *Annali di Storia di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Firenze University Press, n. X-XI, a. 2015-2016, pp.11-43.

Ciafardo, Eduardo, “Las damas de beneficencia y la participación social de la mujer en la ciudad de Buenos Aires, 1880-1920”, *Anuario del IEHS*, V, Tandil, 1990, pp. 161-170.

Clark, Carol, “Indians on the Mantel and in the Park”, en Tolles, Thayer y Thomas Brent Smith, *The American West in Bronze, 1850-1925*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 24-55.

Cohen, William, “Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France”, *Comparative Studies in Society and History*, July de 1989, n. 3, v. 31, pp. 491-513.

Colombi, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Cordero, Héctor, *Vida y obra de don Juan Madero*, Buenos Aires, 1955.

Correa, Elena, *Lola Mora*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Corsani, Patricia, “‘Hacer y permanecer’. Escultores en el Salón del Ateneo de 1894”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Arte x Arte, 2013, pp. 81-100.

Corsani, Patricia, “Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino”, *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2006. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38610/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Corsani, Patricia, “Desde el Taller. Lola Mora y Roma. Acerca de Maestros, Proyectos y Visitas Reales”, *Gramma*, a. XXVII, n. 56, 2016, pp. 61-76.

Corsani, Patricia, “El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo de Bellas Artes”, en AAVV, *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 247-253.

Corsani, Patricia, “El *Cristo Redentor* entre argentinos y chilenos o la representación de la Paz perpetua entre los pueblos”, *Jornada del Departamento de Humanidades*, Bahía Blanca, Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional del Sur, 2005. En URL:

<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3471/1/Corsani%2C%20P.%20El%20cristo%20redentor.pdf>

Corsani, Patricia, “El maestro Augusto Passaglia y sus esculturas en el barrio de Barracas”, en AA.VV., *XI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2014, pp. 67-78.

Corsani, Patricia, “Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 249-262.

Corsani, Patricia, “Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso Lola Mora”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 7, 2003-2004, pp. 53-67.

Corsani, Patricia, “Simpatías españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906-1908)”, en *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 12, 2012-2013, pp. 39-56.

Corsani, Patricia, “Una antigua querella entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova: las reproducciones industriales del monumento al General San Martín”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 11, 2006-2007, pp. 43-61.

Corsani, Patricia, *Lola Mora. El poder del mármol*, Buenos Aires, Vestales, 2009.

Cortés Aliaga, Gloria, “Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella: presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile”, en AA.VV., *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes Plásticas, XII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 257-269.

Cortés, José Domingo, *Diccionario Biográfico Americano*, París, 1875.

Cosmelli Ibáñez, José Luis, *Historia cultural de los argentinos. Desde 1852 a la actualidad*, Buenos Aires, Troquel, v. 2, 1975.

Cranwell, Daniel, *Nuestros grandes cirujanos*, Buenos Aires, 1939.

Crespo, Natalia, “Más que una guía de ‘admiratibilidad’: *Recuerdos de viaje* (1880) de Eduarda Mansilla”, *Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, n. 73, enero-junio de 2006, pp. 15-24.

D’Agostino, V. y G. Banzato, “Funcionarios bonaerenses y gestión sobre el territorio: El Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires 1875-1913”, *IX Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios Agroindustriales Argentinos y*

- Latinoamericanos*, Buenos Aires, 2015. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4860/ev.4860.pdf
- D’Anza, Daniele, “Tra calchi, bozzetti e opere finite. Leonardo Bistolfi in villa Contarini-Camerini”, *AFAT 31*, Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 159-174.
- Daix, Pierre, *Rodin*, Buenos Aires, Atlántida, 1989.
- Darío, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954.
- Dazzi, Camila, “A modernização do ensino da arte no século XIX. A reformada Accademia di San Luca e a criação do Istituto di Belle Arti di Roma”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, Julho-dezembro de 2017. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/cd_sanluca.htm.
- Dazzi, Camila, “Artistas brasileiros e portugueses: a estada na Itália como parte da formação artística de pintores e escultores no século XIX”, en Valle, Arthur y Camila Dazzi, *Oitocentos. Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal, Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, CEFET-RJ, 2014, pp 57-81.
- Dazzi, Camila, “Geografias dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)”, en Valle, Arthur et al. (orgs.), *Oitocentos. O ateliê do Artista*, Rio de Janeiro, CEFET/RJ, 2017, t. IV, pp. 57-67.
- Dazzi, Camila, “O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX”, *Esboços: histórias em contextos globais*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 19, n. 28, 2012, pp. 169-191.
- Dazzi, Camila, “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900). Questionando o ‘afrancesamento’ da cultura brasileira no início da República”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, novembro de 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm.
- De Certeau, Michelle, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Masi, Cesar A., “El mausoleo de Jorge Newbery en el Cementerio de la Chacarita”, *Habitat*, a. XX, n. 81, octubre de 2015, pp. 106-110.
- Del Carril, Bonifacio, “Theodore Géricault y sus retratos de San Martín”, *Anales de la Academia Sanmartiniana*, v. 15, 1993, pp. 93-103.
- Del Rey, José María, *La nueva capital. Los primeros cinco años de su construcción*, Buenos Aires, J. Peuser, 1932.
- Devoto, Fernando y Roberto Benencia, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Devoto, Fernando, “Conmemoraciones poliédricas: acerca del primer Centenario en la Argentina”, en Pagano, Nora y Martha Rodríguez (comps.), *Conmemoraciones, patrimonio, y usos del pasado. La elaboración social de la experiencia histórica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014, pp. 17-36.

Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

Di Liscia, Maria Silvia y Andrea Lluch (eds.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Digby, Anne, “Victorian values and women in public and private”, *Proceedings of the British Academy*, v. 78, 1992, pp. 195-215.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

Dosio, Patricia, “El monumento a Garibaldi en Buenos Aires (1882-1904)”, *Iberoamericana*, Ibero-Amerikanisches Institut, a. X, n. 40, 2010, pp. 63-84.

Dosio, Patricia, “Imágenes, discursos. Un estudio sobre la Exposición Continental de 1882”, en *Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999, pp. 61-124.

Dossio, Patricia, “Política estatutaria y representatividad en Buenos Aires (1880-1910): el monumento a Falucho”, en AA.VV., *Estudios e Investigaciones N° 8*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires, 1998, pp. 93-107.

Duggan, Christopher, *Breve historia de Italia* [1996], Madrid, Akal, 2017.

Dupetit Ibarra, A., “El escultor Rogelio Irurtia, ¿era uruguayo?”, *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, 1980, pp. 113-115.

Ehrlicher, Hanno, “Enrique Gómez Carrillo en la red cosmopolita del modernismo”, *Iberoamericana*, Ibero-Amerikanisches Institut, a. XV, n. 60, 2015, pp. 41-60.

Eiras, Carmen, “La Exposición Continental de 1882”, en AA.VV., *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina celebrado en Mendoza y San Juan del 7 al 9 de noviembre de 1977*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, v. III, 1983, pp. 217-231.

El Almirante Guillermo Brown. Fundación del pueblo que lleva su nombre. Antecedentes de la erección de su estatua y operaciones navales de la República Argentina por él dirigidas (1813-1828), Buenos Aires, Stiller & Laass, 1886.

Espantoso Rodríguez, Teresa et al., “Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en AA.VV., *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 345-360.

Espantoso Rodríguez, Teresa et al., “Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad”, en AA.VV., *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1992, pp. 88-103.

Espantoso Rodríguez, Teresa y Raul Piccioni, “Conmemoración y política internacional: el concurso para el Monumento al Centenario, Buenos Aires 1910”, en Martínez, Juan Manuel (ed.), *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile, RIL editores, 2006, pp. 209-215.

Farro, Máximo Ezequiel, *Historia de las colecciones en el Museo de La Plata, 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de la Plata, 2008.

Fasce, Pablo, “Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino”, en *La hora americana. 1910-1950*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 205-212.

Favre, Patricia S., *Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887-1917)*, Mendoza, EDIUNC, 2010.

Fernández Bravo, Álvaro, “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París 1889, 1900)”, en Monserrat, M. (comp.), *La Ciencia en la Argentina entre Siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 171-185.

Fernández García, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

Fernández Saldaña, José M., *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Uruguay, 1931.

Fernández, Alejandro, “La inmigración española en la Argentina y el comercio bilateral”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, a. 1, 2000. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/57>

- Ferrari, Jorge y Osvaldo Mitchell, *Rosario Grande, grabador de Buenos Aires*, Buenos Aires, Academia Argentina de Numismática y Medallística, 1971.
- Fineberg, Jonathan (introd.), *Les Tendances Nouvelles*, New York, Da Capo Press, v. III, 1908.
- Fiorentino, Carlo M., “Firenze capitale e la corte di Vittorio Emanuele II”, *Annali di Storia di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Firenze University Press, n. X-XI, 2015-2016, pp. 45-63.
- Flynn, Tom, *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- Fridman, Silvia y María de las Mercedes López, “Un aporte de la colectividad italiana a la Argentina: la exposición industrial italiana”, en AA.VV., *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina celebrado en Mendoza y San Juan del 7 al 9 de noviembre de 1977*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, v. IV, 1983, pp. 435-446.
- Fuentes, Juan Francisco, “La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2009, pp. 44-67.
- Galassi, Paolo, “L’archivio dimenticato dell’Unione e Benevolenza di Buenos Aires: un tesoro per lo studio dell’associazionismo italiano in Argentina”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, Córdoba, a. 7, n. 7, 2016, pp. 292-301.
- Galeano, Diego, “‘Caídos en cumplimiento del deber’, Notas sobre la construcción del heroísmo policial”, en Galeano, Diego y Gregorio Kaminsky (coord.), *Mirada (de) uniforme*, Buenos Aires, Teseo, 2011, pp. 185-219.
- Galeano, Diego, “Médicos y policías durante la epidemia de fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)”, *Salud colectiva*, Buenos Aires, v. 5 n. 1, enero-abril de 2009, pp. 107-120.
- Galesio, María Florencia, “Recorridos fundamentales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914)”, en *Memoria de la escultura. 1895-1914*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014, pp. 13-32.
- Gallardo Saint-Jean, Ximena (estudio introductorio y presentación), *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Gallardo, Juan Luis, *Mi bisabuelo Pirovano*, Buenos Aires, Fundación Pirovano, 1985.

Gallipoli, Milena, *Las rutas del yeso. Circulación y consumos globales de calcos escultóricos hacia fines del siglo XIX*. Tesis de Maestría de Historia del Arte, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2017.

Gálvez, Manuel, *La vida múltiple*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Nosotros, 1916.

Garabedian, Marcelo, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo, 2009.

García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993.

García Ferrari, Mercedes y Sandra Gayol, “Ramón Falcón: asesinato político y usos políticos de la muerte”, en Gayol, Sandra y Gabriel Kessler (eds.), *Muerte, política y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2015, pp. 61-83.

García Martínez, José A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

García Sebastiani, Marcela (dir.), *Patriotas entre naciones: Elites emigrantes españolas en Argentina*, Madrid, Editorial Complutense, 2010.

García, Ignacio (1998), “‘... Y a sus plantas rendido un león’: Xenofobia antiespañola en la Argentina, 1890-1900”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, pp. 195-221.

Garrels, Elizabeth, “Sarmiento ante la cuestión de la mujer: desde 1839 hasta el *Facundo*”, en Area, Lelia y Mabel Moraño, *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR Editora, 1994, pp. 215-242.

Geler, Lea, “‘Hijos de la patria’: tensiones y pasiones de la inclusión en la nación argentina entre los afroporteños a fines del siglo XIX”, *Memoria americana*, a. 2 n. 20, julio-diciembre de 2012, pp. 273-294.

Gerchunoff, Alberto, *El hombre importante*, Buenos Aires, Hachette, 1960.

Gesualdo, V., A. Biglione y R. Santos, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, t. I, 1988.

Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del Arte en América. Biografías I*, Buenos Aires, Editorial Bibliográfica Argentina Omeba, 1968.

Ghidoli, María Lourdes, “Sociedad Fomento de las Bellas Artes: modelo de sociabilidad afroporteña a fines del siglo XIX”, *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Carlos de Bariloche, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, 2009.

URL: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/211.pdf>

- Ghidoli, María Lourdes, *Invisibilización y estereotipo: Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Ghio, José María, *La iglesia católica en la política argentina*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007
- Giannelli, Enrico, *Artisti Napoletani Viventi. Pittori, scultori ed architetti*, Napolés, 1916.
- Gil, Noemí, *Elías Duteil. Contribución al conocimiento de su vida y su obra*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1961.
- Giménez, Clara, *Lagos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Gluzman, Georgina, “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article265>
- Gluzman, Georgina, Lía Munilla Lacasa y Sandra M. Szir, “Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, *Artelogie*, n. 5, octubre de 2013. URL: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>
- Gluzman, Georgina, *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Gluzman, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.
- González Martínez Sobrado, Ethel, “Hernán Cullen”, en AA.VV., *Primeras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989, pp. 133-145.
- González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.
- González, Ricardo, “Del oropel a la nada. El monumento a la Primera Junta y los íconos del centenario y del bicentenario en la ciudad de La Plata”, *Espacios de crítica y producción*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 43, agosto de 2010, pp. 12-29.
- González, Ricardo, “Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008”, *Boletín de Arte*, Facultad de Bellas Artes de La Plata, a. 11, n. 12, 2010, pp. 63-74.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

- Gras Balaguer, Menene, *El romanticismo. Como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos editor, 1988.
- Grassi, Juan Carlos, *Una historia del progreso argentino. Crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos. Siglos XIX-XX*, Buenos Aires, Ferias & Congresos, 2011.
- Grassi, Massimo de, “Francesco Pezzicar e ‘L’abolizione della schiavitù’”, *AFAT 31*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2012, pp. 261-296.
- Gubernatis, Ángel de, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1889.
- Guerrero, Alejandro, *Jorge Newbery*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Güiraldes, Ricardo, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Arte y Sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del siglo XX”, *NORBA-Arte*, 1998-1999, n. XVIII-XIX, pp. 267-275.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)”, en AA.VV., *XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*, Málaga, 2002, t. II, pp. 283-292.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)”, en AA.VV., *IX Congreso español de historia del arte*, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, t. I., 1992, pp. 449-453.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”, en Cabañas Bravo, Miguel (coord), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino”, *NORBA-Arte*, 2000-2001, n. XX-XXI, pp. 115-123.
- Haedo, Oscar F., *La escultora Isella*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1978.
- Haedo, Oscar Félix, *Las fuentes porteñas, Cuadernos de Buenos Aires N° 51*, Buenos Aires, 1978
- Haedo, Oscar F., *Lola Mora*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
- Halperín Donghi, Tulio (sel.), *Proyecto y construcción de una Nación (Argentina, 1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

- Hassrick, Peter, "Cowboys un Bronze", en Tolles, Thayer y Thomas Brent Smith, *The American West in Bronze, 1850-1925*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, pp. 84-115.
- Hatt, Michael, "Sculpture, Chains, and the Armstrong Gun: John Bell's 'American Slave'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, n. 2, v. 15, summer 2016. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer16/hatt-on-sculpture-chains-and-the-armstrong-gun-john-bell-american-slave>
- Hegel, Georg, *Lecciones sobre la estética* [1829], Madrid, Jorga A. Mestas, 2003.
- Hernández Prieto, María Isabel, *Vida y obra del poeta argentino Rafael Obligado*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición* [1992], Barcelona, Crítica, 2002.
- Homenaje a Falcón*, Buenos Aires, 1919.
- Ianes, Raúl, "La ficción de la lengua en las Novelas argentinas de Carlos María Ocantos: una lectura histórica", *Decimonónica*, v. 15, n. 2, 2018, pp. 14-28.
- Iglesia, Cristina y Julio Schvartzman, *Cautivas y misioneros: mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1987.
- Iglesias, Cristina, *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Instituto Belgraniano Central, *Documentos para la Historia del General Don Manuel Belgrano*, Buenos Aires, t. I, 1982.
- Iñigo Carreras, Héctor J., "La Exposición Sudamericana Continental", en AA.VV., *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina celebrado en Mendoza y San Juan del 7 al 9 de noviembre de 1977*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, v. IV, 1983, pp. 307-316.
- Jitrik, Noé, "Echeverría y la realidad nacional", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, t. I, 1967, pp. 193-216.
- Jitrik, Noé, *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Jones, Stephen, "The Image of the Artist: The Influence of Italian Renaissance Sources on High Victorian Art", *RSA Journal*, v. 137, n. 5397, August 1898, pp. 565-576.
- Krauss, Rosalind E., *Paisajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2009.
- Kris, Ernst y Otto Kurz, *La leyenda del artista* [1934], Madrid, Cátedra, 1982.

- Kultermann, Udo, *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- Laera, Alejandra, “El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo”, en Malosetti Costa, Laura et al., *Primeros Modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 18-25.
- Laroche, Walter, *Estatuaria en el Uruguay*, Montevideo, Palacio Legislativo. Biblioteca, t. I, 1980.
- Lauria, Daniela, “La Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879): reflexiones en torno a su proyecto cultural”, en Albornoz, Martín et. al., *Sociabilidades y vida cultura. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014, pp. 91-121.
- Lavalle y su posteridad. *Ecos de la prensa argentina con motivo de la erección de su estatua*, Buenos Aires, 1889.
- Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1702.
- Le Palais du Trocadéro. Le Coteau de Chaillot. Le Nouveau Palais. Les dix-huit mois de travaux. Renseignements techniques*, París, 1878.
- Leiris, Alan de, “Charles Morice and his time”, *Comparative Literature Studies*, v. 4, n. 4, 1967, pp. 371-395.
- Leiva, Alberto David, *Archivo Juan Nepomuceno Madero*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Históricos de San Fernando de Buena Vista, 2000.
- Lettieri, Alberto, “Repensar la política facciosa: la conciliación de los partidos políticos de 1877 en Buenos Aires”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 3° serie, n. 19, 1° semestre de 1999, pp. 35-80.
- Lima González Bonorino, Jorge F., *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del catastro de Beare y el censo poblacional*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
- Lippert, Sarah, “Jean-Léon Gérôme and Polychrome Sculpture: Reconstructing the Artist's Hierarchy of the Arts”, *Dix-neuf*, v. 18, n. 1, April 2014, pp. 104-125.
- Litvak, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- Llanes, Ricardo, *Dos notas porteñas (La plaza y la manzana)*, *Cuadernos de Buenos Aires XXXIII*, Buenos Aires, 1969.
- Loiácono, Erika, “Campos de Poder: el monumento a la Bandera de Rogelio Yrurtia”, en AA.VV., *IX Jornadas de Arte e Investigaciones. El arte de dos siglos: Balance y*

Futuros desafíos, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, 2010, pp. 351-362.

Loiácono, Erika, “Fatalidad y Victoria. El Monumento al Coronel Manuel Dorrego”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 18, 2010-2011, pp. 171-187.

Loiácono, Erika, “Fatalidad y Victoria. El monumento al Crnel. Manuel Dorrego de Rogelio Yrurtia”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 18, 2010-2011, pp. 171-187.

Loiácono, Erika, “Fragmentos de Admiración. El *Canto al Trabajo* de Rogelio Yrurtia, VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38780/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Loiácono, Erika, “Modernidad y Pecados. *Las Pecadoras* de Rogelio Yrurtia en la pluma de Rubén Darío”, en AA.VV., *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIV Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 365-377.

Loiácono, Erika, “Tras los pasos de la ciencia: El Monumento al Dr. Alejandro Castro de Rogelio Yrurtia”, *Avances. Revista del Área Artes*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 19, 2011-2012-2012, pp. 165-176.

Loiácono, Erika, “Un quiebre en la representación del prócer argentino: el monumento a Bernardino Rivadavia de Rogelio Yrurtia”, en AA.VV., *V Jornadas de Historia del Arte. Arte americano e independencia. Nuevas Iconografías*, Santiago de Chile, MHN-CREA-Universidad Adolfo Ibáñez, 2010, pp. 106-117.

Losada, Leandro, *Esplendores del Centenario*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Losada, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque: sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, A. García Santos, 1922.

Lozano Mouján, José María, *Figuras del arte argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928.

Madrid Páez, S., *Sociedad de Beneficencia de la Capital. Su misión y sus obras. 1823-1923*, Buenos Aires, 1923.

Magaz, María del Carmen y María Beatriz Arevalo, *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 1985.

Magaz, María del Carmen, *El escultor Alberto Lagos en el barrio de la Recoleta*, Buenos Aires, Junta de Estudios Históricos de la Recoleta, 1991.

Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.

Magliaccio, Luciano, “Arqueología, etnografía y el contexto artístico en Brasil en el Segundo Reinado: las obras de los escultores Ferdinand Pettrich y Louis Rochet”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, n. 2, maio-agosto de 2017, pp. 389-401.

Magnien, Aline, “Ese oscuro objeto del deseo”, en Jiménez Burrillo, P. et al., *Rodin. El cuerpo desnudo*, Madrid, Fundación Mapfre-Musée Rodin, 2008, pp. 47-63.

Malosetti Costa, Laura (selección y prólogo), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Malosetti Costa, Laura et al., *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”*, Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires, IUNA, 2007.

Malosetti Costa, Laura y Diana B. Wechsler, “Iconografías nacionales en el Cono Sur”, en Colom González, Francisco (dir.), *Relatos de nación. La construcción de identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 1155-1175.

Malosetti Costa, Laura, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en Wechsler, Diana (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 94-112.

Malosetti Costa, Laura, “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo en 1895”, en Zanetti, Susana (coord.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 105-122.

Malosetti Costa, Laura, “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA n. 1, 2002. URL:http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html

Malosetti Costa, Laura, “Buenos Aires 1871: imagen de la fiebre civilizada”, en Armus, Diego (comp.), *Avatares de la medicalización en América Latina 1870-1970*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2005, pp. 41-63.

- Malosetti Costa, Laura, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en AA.VV., *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001. (CD).
- Malosetti Costa, Laura, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
- Malosetti Costa, Laura, *El más viejo de los jóvenes: Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Malosetti Costa, Laura, *Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XX, Hipótesis y discusiones N° 4*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Mandrini, Raúl J., *La Argentina aborígen*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- Manual del devoto de Ntra. Sra. De Lujan*, Buenos Aires, 1889.
- Manzi, Ofelia, *La Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires, Atenas, s./f.
- Martínez Montalbán, Miguel Ángel, *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Martínez, José María, “de Azul... y la poesía de álbumes”, *Crítica Hispánica*, Department of Modern Languages, Duquesne University, a. 27, n. 2, 2005, pp. 231-248.
- Martínez, José María, “El público femenino del modernismo: las lectoras pretendidas de Amado Nervo”, en Lerner, Isaías, Robert Nival y Alejandro Alonso, *Actas XIV del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, v. IV, 2001, pp. 389-396.
- Masiello, Francine, “Ángeles en el Hogar Argentino. El debate femenino sobre la vida doméstica, la educación y la literatura en el siglo XIX”, *Anuario del IEHS*, IV, Tandil, 1989, pp. 265-291.
- Matienzo, Agustín, *José Fernández Villanueva*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- Mauro, María Eugenia, “Otro nuevo proyecto para una nueva Buenos Aires. Una propuesta de embellecimiento para el Parque Tres de Febrero”, en Saavedra, María Inés (coord.), *Buenos Aires: artes plástica, artistas y espacio público (1900-1930)*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 27-55.

- Mayeur, Françoise, “La educación de las niñas: el modelo laico”, en Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, España, Taurus, v. 4, 1993, pp. 253-270.
- Medina, Álvaro, “El indio y el arte indigenista a principios del siglo XX”, *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, a. X, n. 10, 2005, pp. 143-177.
- Medina, Álvaro, “El indio: de la alegoría a la realidad y la estética”, *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, a. IX, n. 9, 2004, pp. 85-116.
- Melgarejo, Paola, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”, en *Memoria de la escultura. 1895-1914*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 33-62.
- Mercado, Belén, “Escolarizar la mirada: arte, estética y escuela (1880-1910)”, en Pineau, Pablo (dir.), *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*, Buenos Aires, Teseo, 2014, pp. 95-113.
- Merlino, Adrián, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, 1954.
- Mitchell, Timothy, “The World as Exhibition”, *Comparative Studies in Society and History*, v. 31, n. 2, April 1989, pp. 217-236.
- Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación argentina*, Buenos Aires, t. 4, 1890.
- Moctezuma Solís, Diego, “El fin último del arte: la perspectiva de Hippolyte Taine”, *Logos. Revista de Filosofía*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad La Salle, México D.F., v. 45, n. 29-30, 2016-2017, pp. 203-238.
- Monclús Fraga, F. Javier, *Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008*, Barcelona, Edicions UPC, 2006.
- Morales Folguera, José Miguel, “La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica”, en Martínez Pereira, Ana, Víctor Infantes e Inmaculada Osuna, *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 399-410.
- Morales Folguera, José Miguel, “Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)”, *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, n. 24, 2003, pp. 53-70.
- Morton, Samuel G., *Crania Americana or A comparative view of the skulls of various aboriginal nations of North and South America*, Philadelphia, 1839.
- Moya, José C., *Primos y extranjeros*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

- Moya, José Carlos, “Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual”, en Nuñez Seixas, Xose (ed.), *La Galicia austral*, Buenos Aires, Biblos, 2001, pp. 69-85.
- Mujica Laínez, Manuel, *Lagos*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1963.
- Muñoz, Miguel Ángel, “El ‘arte nacional’. Un modelo para armar”, en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 166-177.
- Muñoz, Miguel Ángel, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999, pp. 13-40.
- Murace, Giulia, “Network artísticos internacionales en la Roma de fines del Ottocento. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos”, en Valle, Arthur et al. (orgs.), *Oitocentos. O ateliê do Artista*, Río de Janeiro, CEFET/RJ, t. IV, 2017, pp. 99-109.
- Musée National du Luxembourg, *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, París, éditions RMN, 2001.
- Museo Nacional de Bellas Artes, *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros artistas franceses en Argentina*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2001.
- Nelson, Charmaine A., “White Marble, Black Bodies and the Fear of the Invisible Negro: Signifying Blackness in Mid-Nineteenth-Century Neoclassical Sculpture”, *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol. 27, n. 1-2, 2000, pp. 87-101.
- Noel, Martín, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.
- Nusenovich, Marcelo, “Genaro Pérez, retratista ‘hispanico’ de Córdoba de la nueva Andalucía (Argentina)”, *SEMATA*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, v. 24, 2012, pp. 313-331.
- Nusenovich, Marcelo, “Las fiestas mayas del centenario en Córdoba: el monumento al Deán Funes por Lucio Correa Morales”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 67-78.

- Ocampo, Juan Carlos, *Orígenes históricos de la ciudad y partido de Moreno (1860-1910)*, Buenos Aires, 1964.
- Oliveira Cezar, Lucrecia de, *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.
- Oliveira Cezar, Lucrecia de, *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.
- Oliveiras Elias, Tatiane de, “O tema do negro na visão de Géricault”, *Revista de Historia e Estudos Culturais*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 5, a. V, n. 2, abril-junho de 2008. URL: http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_06_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Tatiane_de_Oliveira%20Elias.pdf
- Ortiz Gambetta, Eugenia, “La leyenda aborigen en la lirica de Juan M. Gutiérrez y Adolfo Berro”, *Verba Hispanica*, Ljubljana University Press, n. 24, 2016, pp. 201-213.
- Pacini, Monica, “Firenze capitale d’Italia: scene da un cambiamento”, *Annali di Storia di Firenze*, n. X-XI, 2015-2016, pp. 65-84.
- Páez de la Torre, Carlos, *Lola Mora*, Buenos Aires, Planeta, 1997
- Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, del Autor, t. I, 1937 y t. III, 1939-40.
- Pagano, José León, *Formas de vida. Filosofía, arte y literatura*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951.
- Paredas, Ruby, “Ilustrado Legacy: The Pardo de Tavera of Manila”, en Mc Coy, Alfred W. (ed.), *Anarchy of Families: State and Family in the Philippines*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009, pp. 347-428.
- Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. Tomo II. Segunda Parte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. Tomo III*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. Tomo II. Primera parte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Paula, Alberto S. J. de, “La arquitectura oficial en Argentina durante la 1º presidencia de Roca”, en AA.VV., *IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina celebrado en Mendoza y San Juan del 7 al 9 de noviembre de 1977*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, v. III, 1983, pp. 87-110.
- Pellegrino, Anna, *La città più artigiana d’Italia: Firenze, 1861-1929*, Milán, Franco Angeli Edizione, 2012.

- Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Medio siglo de farándula. Memorias de José J. Podestá*, Buenos Aires, Galerna, Instituto Nacional del Teatro, 2003.
- Penhos, Marta, “La fotografía del siglo XIX y la construcción de la imagen pública de los indios”, en AA.VV., *El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 109-125.
- Penhos, Marta, “Sin Pan y Sin Trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición Universal de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 87-96.
- Pereyra de Urgell, Guiomar, *Yrurtia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Pérez Comendador, E., “El escultor Miguel Blay y su época”, *Academia*, Madrid, n. 24, 1º semestre, 1967, pp. 11-25.
- Peterson, Harold, *La Argentina y los Estados Unidos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Pevsner, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Piccioni, Raúl, “El arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio”, en AA.VV., *Poderes de las imágenes, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2001, pp. 110-121.
- Piccioni, Raúl, “El monumento al centenario. Un problema de Estado”, en AA.VV., *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 193-200.
- Piccirilli, E. (dir.), *Diccionario Histórico Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, t. I, 1953.
- Pillado, Antonio, *Diccionario de Buenos Aires o sea Guía de forasteros*, Buenos Aires, 1864.
- Plazaola Artola, Juan, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.
- Pollock, Griselda, “Modernidad y espacios para la femineidad”, en Dordero, Karen e Inda Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 249-282.
- Preckler, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Complutense, 2003.

- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* [1988], Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- Prins, Enrique, *Yrurtia*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia de Bellas Artes, 1941.
- Pró, Diego F., “Presencia de Taine y Renán en el pensamiento argentino”, en *Cuyo*, v. 9, 1º época, 1973, pp. 236-253.
- Puelles Romero, *Honoré Daumier. La risa republicana*, Madrid, Abada Editores, 2014.
- Quijada, Mónica, “Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 9, n. 2. URL: <https://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1084/1116>
- Reggini, Horacio, *Eduardo Holmberg y la Academia*, Buenos Aires, Ediciones Galápagos, 2007.
- Reyero, Carlos, “Del Gianicolo al Champ de Mars. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 14, 2002, pp. 275-288.
- Reyero, Carlos, “Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma”, en Sazatornil Ruiz, Luis y Frédéric Jiménez (coords.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX. Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 129-144.
- Reynolds, Siân, “Comment peut-on être femme sculpteur en 1900? Autours de quelques élèves de Rodin (1998)”, *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, a. 6, 1998, p. 9-25.
- Rheims, Maurice, *19th Century Sculpture*, New York, Harry Abrams, 1977.
- Ribero, Adolfo Luis, “La Escultura”, en AA.VV., *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. IV, 1985, pp. 145-184.
- Rinaldini, Julio, *Criticas extemporáneas*, Buenos Aires, 1921.
- Rinaldini, Julio, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Ripa, Cesare, *Iconologia, or, Moral emblems* [1593], Londres, 1709.
- Rivas López, Jorge, “La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado”, *De Arte*, Universidad de León, n. 9, 2010, pp. 157-170.

Rivero Astengo, Agustín (comp.), *Pellegrini (1846-1906)*, Buenos Aires, Jockey Club de Buenos Aires, t. III y IV, 1941.

Rocca, Edgardo, *Víctor de Pol*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992.

Rocchi, Fernando, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916”, en Lobato, Mirta Zaida, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17-69.

Rocha Monsalve, Víctor, “Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930”, *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 9, mayo-octubre de 2017, pp. 91-111.

Rodrigo Villena, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal*, Universidad de Granada, a. 25 n. 1, enero-junio de 2018, pp. 145-168.

Rodríguez Balanta, Beatriz Eugenia, “Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo ‘negro’ (Brasil circa 1865)”, *Revista Ciencias de la Salud*, Bogotá, v. 10, n. 2, agosto de 2012, pp. 59-78.

Rodríguez Samaniego, Cristina, “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, v. 25, n. 3, 2013, pp. 494-507.

Rodríguez, Adolfo Enrique, *Historia de la Policía Federal*, Buenos Aires, Policial, v. 6, 1975.

Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, Córdoba, 1992.

Rodríguez, Ernesto, *Visiones de la escultura argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 2008, pp. 27-30.

Rojas Mix, Miguel, “El imaginario nacional latinoamericano”, en Colom González, Francisco (dir.), *Relatos de nación. La construcción de identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 1178-1198.

Rojas, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Juan Roldán y cía., 1922.

Román, Claudia, “El emperador de las máscaras. Sarmiento en imágenes”, en Laera, Alejandra y Graciela Batticuore (eds.), *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2013, pp. 89-104.

- Romano, Eduardo, "Hacia un perfil de la poética nativista argentina", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, n. 27, 1998, pp. 73-88.
- Romano, Eduardo, *El nativismo como ideología en el 'Santos Vega' de Rafael Obligado*, Buenos Aires, Biblos, 1991.
- Romero Sosa, Carlos Gregorio, "Orígenes y ejecución del Monumento al General Güemes en la ciudad de Salta", *Boletín del Instituto Güemesiano de Salta*, n. 6, Salta, 1982, pp. 49-65.
- Rosenblum, Robert y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 1984.
- Ruiz Moreno, Leandro, *La peste histórica de 1871. Fiebre amarilla en Buenos Aires y en Corrientes*, Paraná, Nueva Impresora, 1949.
- Sábato, Hilda, *Historia de la Argentina (1852-1890)*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Sacchi, Teresa y Sabrina Spinazzè, *Ernesto Biondi. La scultura viva*, Roma, Archivio Dell'Ottocento Romano, 2006.
- Said, Edward W., *Cultura e imperialismo* [1993], Barcelona, Anagrama, 1996.
- Said, Edward W., *El mundo, el texto y el crítico* [1983], Buenos Aires, Debate, 2004.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel, *Un imperio en la vidriera: el colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Santoro, Liliana, *Lola Mora*, Buenos Aires, Ameriberia, 1980.
- Santos Martínez, Pedro, *Documentos diplomáticos sobre historia argentina (1850-1954)*, Mendoza, CEIHC, t. IV, 2002.
- Sarmiento, Domingo F., *Conflictos y armonías de las razas en América* [1883], Buenos Aires, 1915.
- Sarti, Graciela y Mariano Rodríguez Otero, "Imagen de un 'otro' para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata. Siglo XIX", en AA.VV., *Las artes en el debate del Quinto Centenario, IV Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 1992, pp. 215-218.
- Sasiain, Sonia, "Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina", *Cuaderno*, Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, a. XV, n. 52, mayo de 2015, pp. 287-300.

Savage, Kirk, "Molding Emancipation: John Quincy Adams Ward's 'The Freedman' and the Meaning of the Civil War", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, n. 1, v. 27, 2001, pp. 26-39.

Schávelzon, Daniel y Francisco Girelli, "Grutas, rocallas y arboles de cemento: otra arquitectura desaparecida de Buenos Aires 1880-1910", *Anales del Instituto de Arte Americano*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", v. 44, n. 2, julio de 2015, pp. 205-223.

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina: 1783-1894*, Buenos Aires, El Autor, 1933.

Schiaffino, Eduardo, *Recodos en el sendero*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999.

Scocco, Graciela, "De aficionadas a artistas: primeras conquistas en las artes plásticas", en AA.VV., *VIII Jornadas de Historia de las Mujeres. III Congreso de Estudios Iberoamericanos de Género*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2006 (CD).

Scocco, Graciela, "Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas", en Saavedra, María Inés (coord.), *Buenos Aires: artes plástica, artistas y espacio público (1900-1930)*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 207-240.

Sennett, Richard, *El artesano* [2008], Barcelona, Anagrama, 2009.

Sergi, Jorge F., *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Ítalo Argentina, 1940.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural* [2001], Barcelona, Paidós, 2004.

Sobrero de Vallejo, Nanzi, *Iconografía belgraniana*, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 1999.

Sociedad Protectora de Huérfanos Militares, *Homenaje en el cincuentenario de su fundación. 1891-1941*, Buenos Aires, 1941.

Società Italiana di Beneficenza in Buenos Aires, *La storia dell'Ospedale Italiano*, Buenos Aires, 1923.

Solsona, Justo y Carlos Hunter, *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*, Buenos Aires, Solsona, 1990.

Sorensen Goodrich, Diana, "La construcción de los mitos nacionales en la Argentina del centenario", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley, a. XXIV, n. 47, 1º semestre de 1998, pp. 147-166.

Sosa de Newton, Lily, *Diccionario bibliográfico de mujeres*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

Soto Cano, María, “La Academia de España en Roma y la renovación escultórica española (1873-1900)”, en Sazatornil Ruiz, Luis y Frédéric Jiménez (coords.), *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX. Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 145-170.

Soto, Moira, *Lola Mora*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Spiehl, Darius A., *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Boston, Brill, 2007.

Spinetto, María Teresa, “El arte argentino busca su lugar en el mundo”, en Saavedra, María Inés (coord.), *Buenos Aires: artes plástica, artistas y espacio público (1900-1930)*, Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 171-205.

Sterckx, Marjan, “The Invisible ‘Sculpteuse’: Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space. London, Paris, Brussels”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, a. 7, n. 2, Autumn 2008. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn08/90-the-invisible-sculpteuse-sculptures-by-women-in-the-nineteenth-century-urban-public-spacelondon-paris-brussels>

Sturgis, Alexander, Rupert Christiansen and Lois Oliver, *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London, National Gallery, 2006.

Suárez, Nicolás, “Imágenes de Dominguito: los retratos de Domingo Fidel Sarmiento por Víctor Tison y Rodolfo Soucup”, *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, CAIA, 2º semestre de 2016, pp.12-24. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=249&vol=9

Suriano, Juan, “Los festejos del primer Centenario de la revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero”, *Revista de trabajo y seguridad social*, n. 9, pp. 19-28.

Svampa, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

Tedesco, Juan Carlos e Ivana Zacarías (presentadores), *Domingo Faustino Sarmiento. Educación popular*, La Plata, UNIPE, 2011.

Telesca, Ana María y José Emilio Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi*,

- Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, n. 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.
- Tell, Verónica, “El retorno de la singularidad. Reproducción fotográfica e imagen impresa”, en AA.VV., *III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 231-241.
- Tell, Verónica, *El lado visible*, Buenos Aires, UNSAM, 2017.
- Terán, Oscar, *Vida intelectual en Buenos Aires fin de siglo (1880-1910): derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Thisted, Sofía, “Construcciones estéticas de la infancia escolarizada. Niños y niñas indígenas en la escuela de fines del siglo XIX y principios del XX”, en Pineau, Pablo (dir.), *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*, Buenos Aires, Teseo, 2014.
- Tieffemberg, Silvia (ed.), *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Tornero, Pablo, “Azúcar, esclavitud y racismo: oligarquía criolla y colonialismo en Cuba”, *Caravelle*, Toulouse, n. 85, diciembre de 2005, pp. 31-48.
- Tosoni, Luis, *Gaetano Moretti y su obsesión americana*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, n. 160, 2008, pp. 1-32.
- Trasforini, M. Antonietta, *Bajo el signo de las artistas*, Valencia, PUV, 2009.
- Tulchin, Joseph, *La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza*, Buenos Aires, Planeta, 1990.
- Urgell, Guiomar de et al., *Ángel della Valle*, Buenos Aires, FIAAR, 1990.
- Usubiaga, Viviana, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891”, en AA.VV., *III Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payro”, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 100-114.
- Uzoigwe, Godfrey, “La división y conquista europeas de África: visión general”, en Adonon Djogbénou, Fabien, *Colonización y en busca de Estado, nación y democracia*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, v. 2, 2003, pp. 19-54.
- Vaccarezza, Oscar, *Ignacio Pirovano cirujano del 80*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

Valenti, Simonetta, *Camille Maclair, homme de lettres fin-de siècle*, Milán, Vita e Pensiero, 2003.

Valle, Arthur, “Pensionnaires de l'École National des Beaux-Arts á l'Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890-1930)”, *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, noviembre de 2006. URL: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm

Van Deurs, Adriana y Marcelo Gustavo Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.

Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, “Consideraciones sobre la presencia de la escultura de Barye en la Colección Guerrico”, en AA.VV., *Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 110-121.

Van Deurs, Adriana y Marcelo Renard, “El monumento ‘antiguo de Colón’”, *Estudios e Investigaciones N° 6*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 127-131.

Vanegas Carrasco, Carolina, *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2009.

Vasari, Giorgio, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects* [1550], Londres, Mac Millan and Co. Ltd. & The Medici Society Ltd., v. I, 1912.

Veloso Santamaría, Isabel, “El viaje de las artes hacia la Modernidad: la Francia del siglo XIX”, *Cauce*, n. 29, 2006, pp. 425-445.

Verger, Annie, “Entrer a l'Académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix”, en Mauger, Gérard (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, París, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, pp. 13-45.

Villacaston, Rosario, *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

Villanueva, Roberto, *Historia de la siderurgia argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.

Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2013.

Viñas, David, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Wasserman, Fabio, *Entre Clío y la polis*, Buenos Aires, Teseo, 2008.

- Wechsler, Diana, “Salones y contra-salones”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999, pp. 41-98.
- Weschler, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 1, 1998.
- Williams, Raymond, *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell* [1950], Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* [1989], Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura* [1977], Barcelona, Península, 2000.
- Winckelmann, Johann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura* [1755], Barcelona, Península, 1987.
- Yaben, Jacinto, *Biografías argentinas y sudamericanas*, Buenos Aires, Metrópolis, v. I, 1939.
- Zabala, Rómulo, *Historia de la Pirámide de Mayo*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962.
- Zalazar, Daniel, “Las posiciones de Sarmiento frente al indio”, *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, v. L, n. 127, abril-junio de 1984, pp. 411-427.
- Zanetti, Susana, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- Zappia, Andrea, “‘In rimpiazzo dell’antico Magistrato’. La Pia Giunta della redenzione degli schiavi di Genova e il riscatto degli ultimi captivi liguri all’indomani dell’annessione al Piemonte (1815 – 1823)”, en Assereto, G., C. Bitossi y P. Merlin (eds.), *Genova e Torino. Quattro secoli di incontri e scontri. Nel bicentenario dell’annessione della Liguria al Regno di Sardegna*, Génova, 2015, pp. 399- 420.
- Zarlenga, Matías, “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)”, *Revista Mexicana de Sociología*, a. 76, n. 3, julio-septiembre de 2014, pp. 383-411.
- Zorraquín Becú, Ricardo, *Tiempo y vida de José Hernández, 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

Archivos y repositorios consultados

Academia Argentina de Letras.

Academia Nacional de Bellas Artes.

Archivo de la Cámara de Diputados de la Nación.

Archivo General de la Nación.

Biblioteca Popular “Juan N. Madero”, Archivo Juan N. Madero.

Legislatura de Buenos Aires, Biblioteca Esteban Echeverría.

Ministerio de Relaciones Exteriores, Archivo Histórico de la Cancillería.

Museo Casa de Yrurtia.

Museo Histórico Nacional.

Museo Mitre, Archivo Histórico.

Museo Nacional de Bellas Artes.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 1
Pietro Bernasconi
El estudio interrumpido
Fuente: *La Ilustración Argentina*, 20.IV.1882.



Fig. 2
Luigi Pagani
Impresiones de una página triste
Fuente: *La Ilustración Argentina*, 20.V.1882.



Fig. 3
Antonio Tantardini
Monumento funerario de Facundo Quiroga
Fuente: Flickr.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 4
Pietro Costa
El esclavo africano
Fuente: *La Ilustración Argentina*, 30.III.1882.

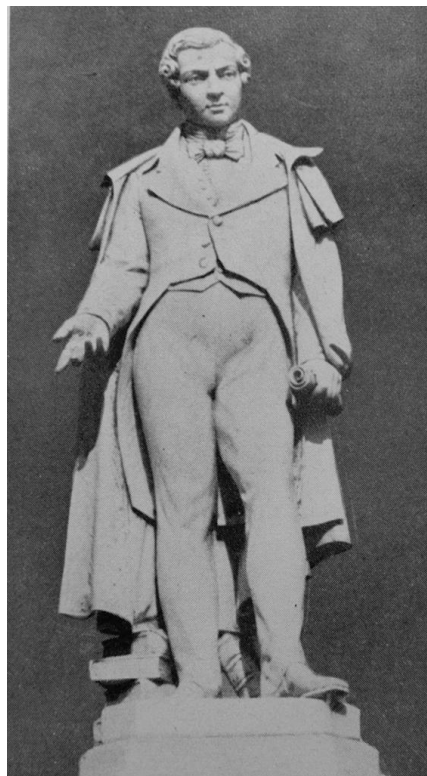


Fig. 5
Pietro Costa
Monumento a Mariano Moreno
Fuente: Juan Carlos Ocampo, *Orígenes históricos de la ciudad y partido de Moreno*.



Fig. 6
Pietro Costa
Monumento a Juan Lavalle
Fuente: detallesdebuenosaires.blogspot.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 1

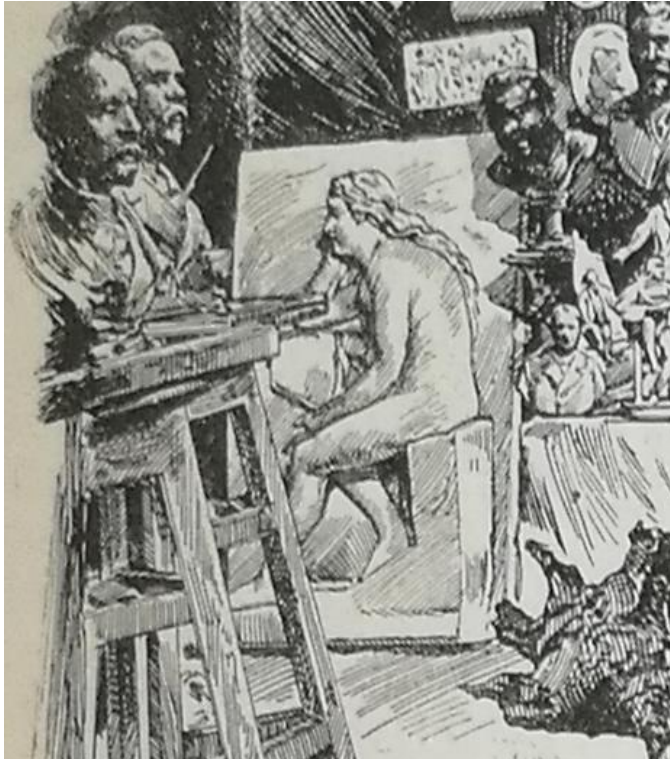


Fig. 7
Francisco Cafferata
La época triste
Fuente: *La Ilustración artística*, 15.VI.1891.



Fig. 8
Augusto Passaglia
Felicitas Guerrero de Álzaga (c.1872)
Fuente: *Patrimonio artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. II Segunda Parte.*

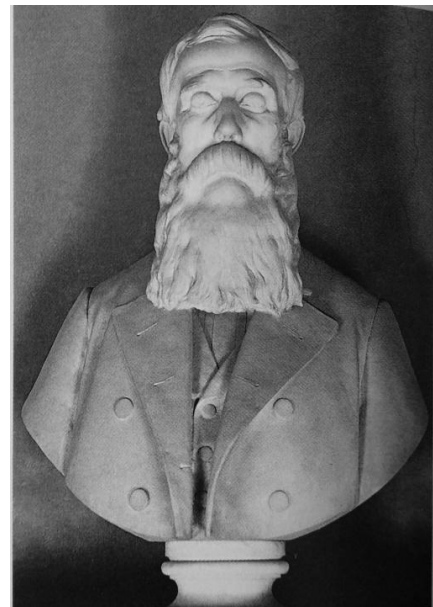


Fig. 9
Augusto Passaglia
Carlos J. Guerrero (c.1876)
Fuente: *Patrimonio artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires. II Segunda Parte.*

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 10
Augusto Passaglia
Felicitas Cueto (c.1876)
Fuente: *Patrimonio artístico Nacional.*
Inventario de bienes muebles.
Ciudad de Buenos Aires. II Segunda
Parte.

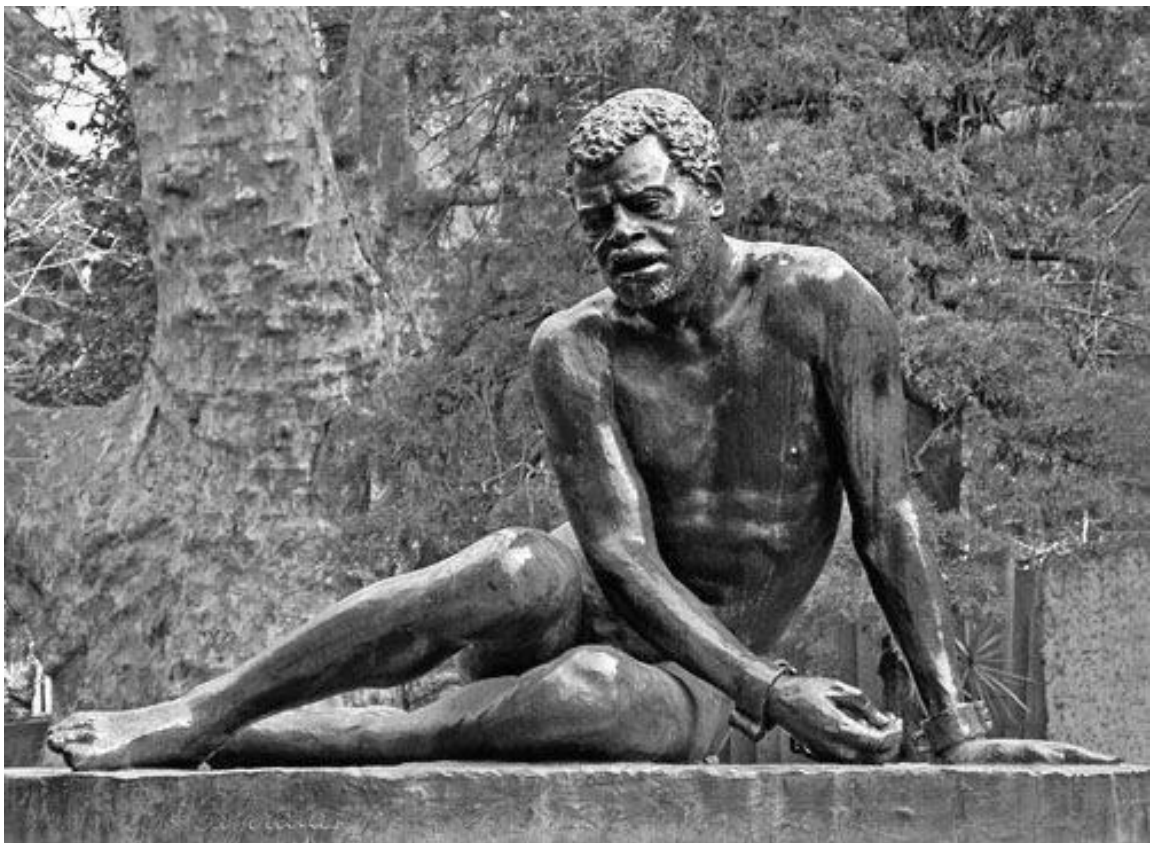


Fig. 11
Francisco Cafferata
El esclavo (c.1881)
Fuente: Pinterest.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 12
Thomas Ball
Monumento a la Emancipación (1876)
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 13
Francesco Pezzicar
Esclavo (1873)
Fuente: Museo Revoltella, Trieste.

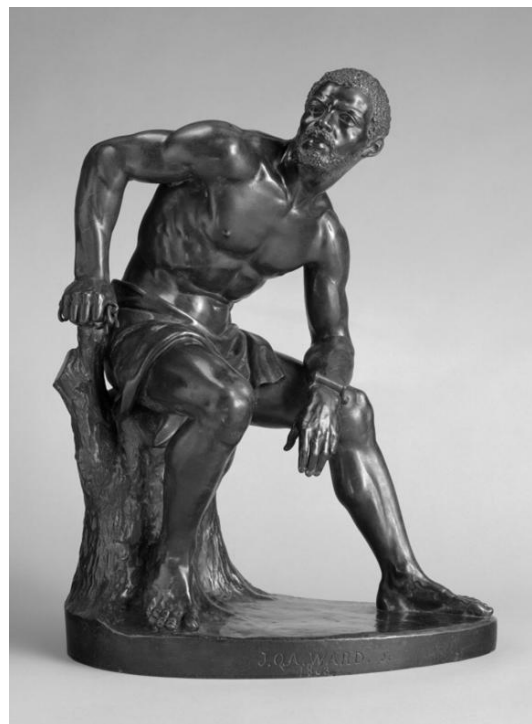


Fig. 14
John Q. A. Ward
El liberto (1862-63)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1979.394.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 15
John Bell
La esclava americana (1853)
Fuente: National Trust Collections (UK), inv. n. 1228372.

Fig. 16
Gatula moribundo (c. 210 a.C.)
Fuente: Musei Capitolini, inv. n. MC. 0747.



Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 17
Giovanni Panini
*Galería de vistas de
la Roma Antigua* (1758)
Fuente: Musée du Louvre,
inv. RF. 1944-21.



Fig. 18
Jacques-Louis David
Patroclus (1780)
Fuente: Musée Thomas Henry, Cherbourg
en Cotentin.

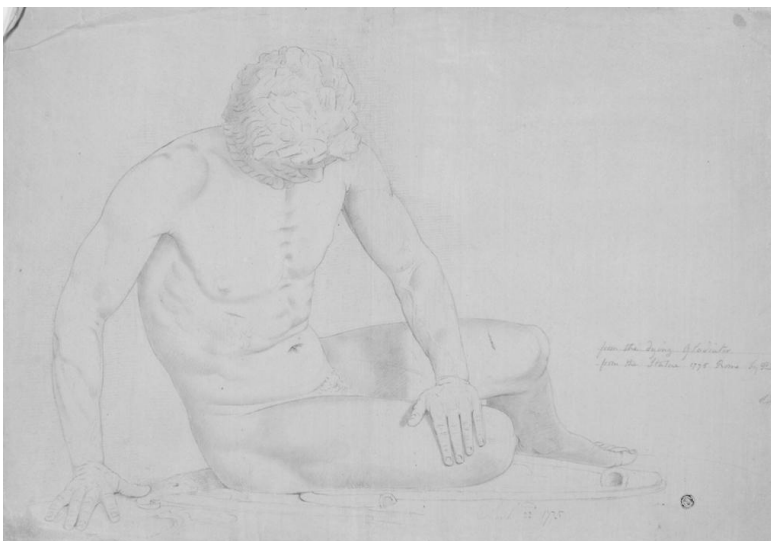


Fig. 19
John Downman
Dibujo (1775)
Fuente: Art Institute Chicago,
inv. n. 1922.1445.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1

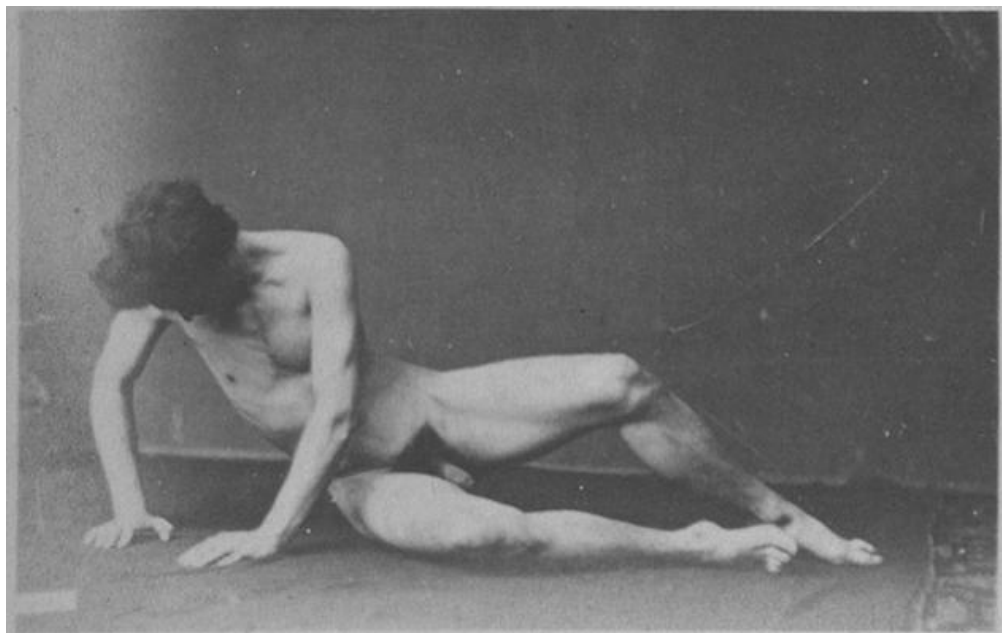


Fig. 20
Louis Igout
Álbum de poses (c. 1880)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1993.270.



Fig. 21
Dolor emocional
Fuente: Charles Le Brun, *Método para aprender a dibujar pasiones*.



Fig. 22
El dolor
Fuente: Cesare Ripa, *Iconología*.



Fig. 23
Francisco Cafferata
El Giotto
Fuente: MNBA, inv. n. 3662.



Fig. 24
Giuseppe Bezzuoli
Cimabue y Giotto
Fuente: Colección privada - Artnet.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 25
Gaetano Sabatelli
Cimabue y Giotto (1846)
Fuente: Galleria d'Arte Moderna,
Florenca.



Fig. 26
Jean-François Legendre-Héral
Giotto dibujando sobre la arena (1842)
Fuente: Musée de la Chartreuse, inv. n. 964, 877.1.



Fig. 27
Girolamo Torrini
Giotto niño y pastor
Fuente: *L'esposizione Italiana del 1861*, 31.VII.1861.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 28
Bassano Danielli
Giotto niño
Fuente: Accademia di Belle Arti, Brera.



Fig. 29
Dominique Maggesi
Giotto
Fuente: Musée des Beaux-arts, Bordeaux, inv. n. Bx572.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 30
Pierre-Jean David
La joven griega en la tumba de Marco Botzaris (1827)
Fuente: Musée d'Angers.



Fig. 31
Lucio Correa Morales
1810. Figura de niño
Fuente: Museo de Saladillo, Buenos Aires.

Apéndice de imágenes. Capítulo 1



Fig. 32
Francisco Cafferata
Monumento a Manuel Belgrano
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 33
Francisco Cafferata
Monumento a Guillermo Brown
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 34
Francisco Cafferata
La República
Fuente: MHN, 1882.



Fig. 35
Francisco Cafferata
Estatua de Juan Lavalle
Fuente: *Caras y Caretas*, 10.IX.1904.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2

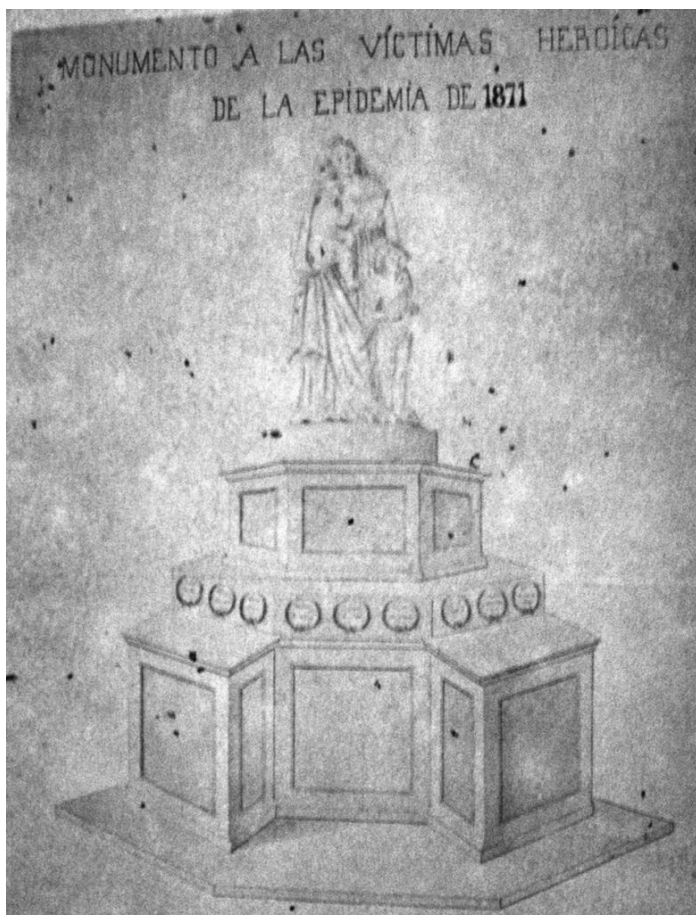


Fig. 1
Monumento a las víctimas
de la fiebre amarilla de 1871
Fuente: *Memoria de la Municipalidad
de la ciudad de Buenos Aires
correspondiente al año 1872.*



Fig. 2
Albert-Ernest Carrier-Belleuse
Mausoleo a José de San Martín
Fuente: Wikipedia.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 3
Albert-Ernest Carrier-Belleuse
Bajorrelieve Gericault, Mausoleo a José de San Martín
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 4
Aimé Millet
Monumento a Adolfo Alsina
Fuente: Patrimonio.com.ar

Apéndice de imágenes. Capítulo 2

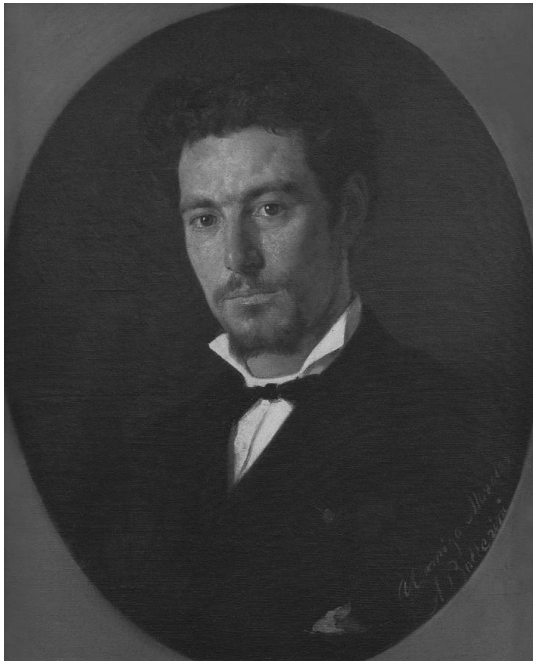


Fig. 5
Augusto Ballerini
Retrato de Lucio Correa Morales (1878)
Fuente: Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, inv. n. 555.



Fig. 6
Augusto Ballerini
Retrato de Francisco Cafferata (1878)
Fuente: MNBA, inv. n. 1837.



Fig. 7
Lucio Correa Morales
Retrato de Francisco Cafferata
Fuente: MNBA, inv. n. 3759.

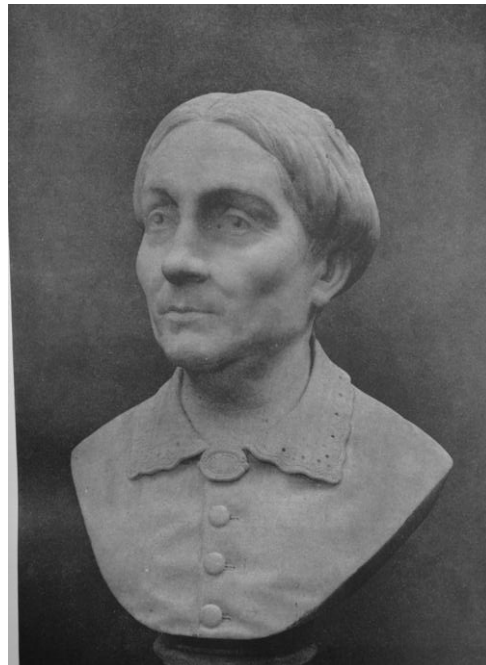


Fig. 8
Retrato de Francisca Oliver de Correa Morales (1875)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio
E. Payró, *Correa Morales*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 9
América
Fuente: Cesare Ripa, *Iconología*.

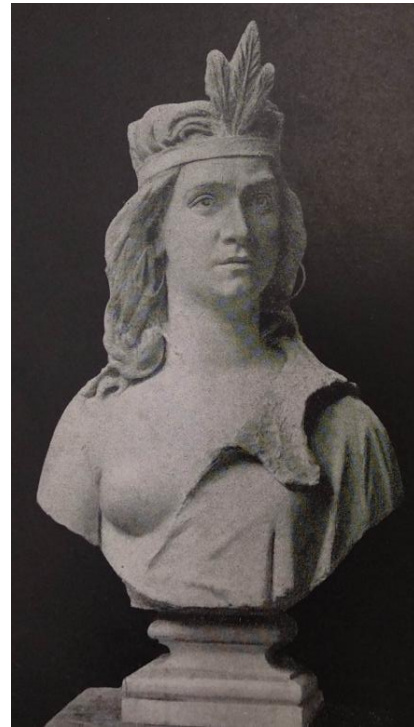


Fig. 10
Lucio Correa Morales
América (c. 1876)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.



Fig. 11
Jean-Baptiste Carpeaux
Las cuatro partes del mundo sosteniendo la esfera celeste (1872)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF 817.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 12
Aimé Millet
América del Sur (1877)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF 3749.



Fig. 13
Ernest Hiolle
América del Norte (1878)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF 3748.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 14
Virginio Arias
América
Jardines de Tamarita, Barcelona
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 15
Virginio Arias
África
Jardines de Tamarita, Barcelona
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 16 (Izq.)
Virginio Arias
Asia
Jardines de Tamarita, Barcelona
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 17 (Der.)
Virginio Arias
Europa
Valdecilla, Cantabria
Fuente: biodiversidad.org

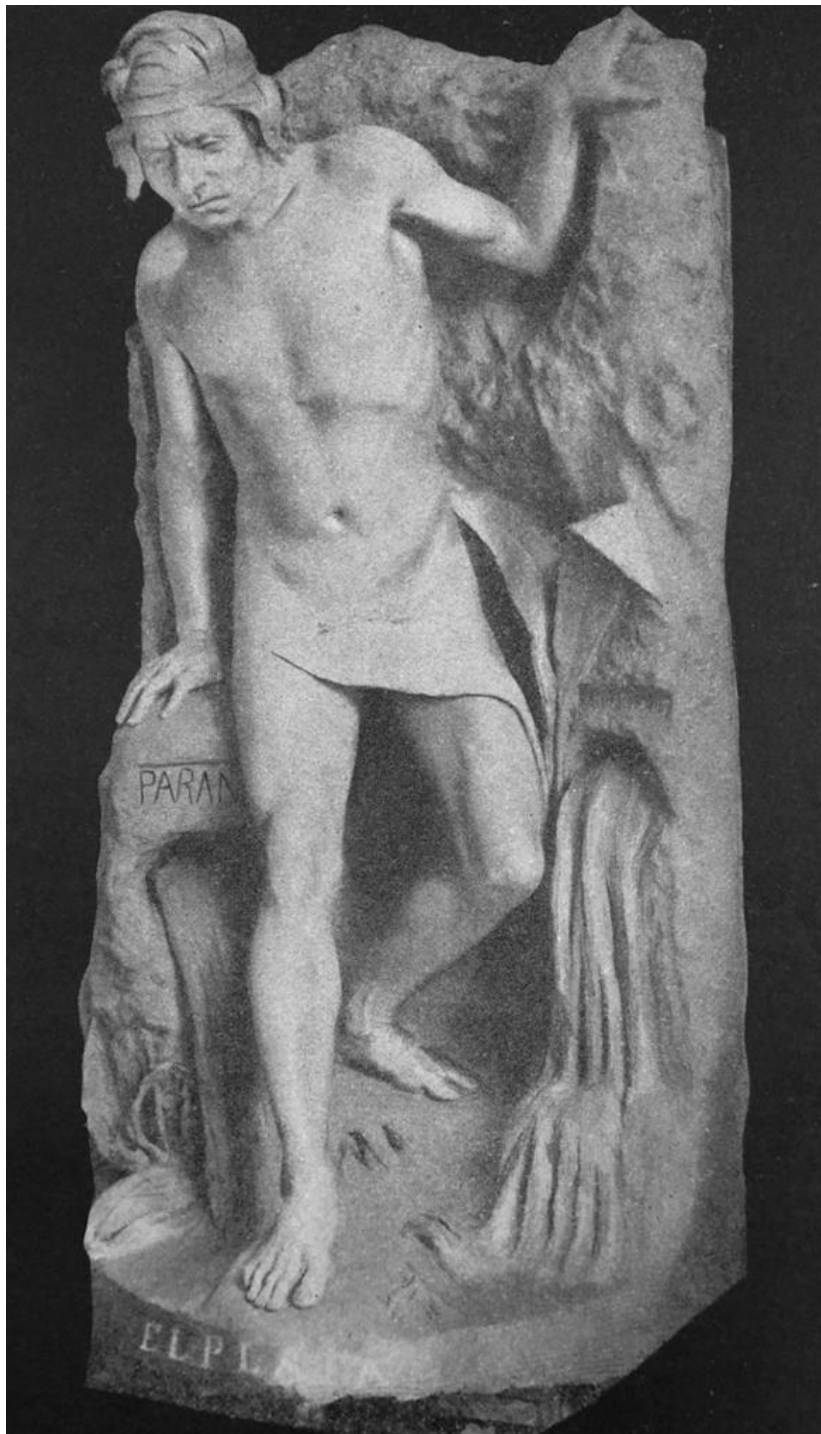


Fig. 18

Lucio Correa Morales

El Plata (c.1881)

Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 19
Aimé Millet
Estatua de Vicente Rocafuerte
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 20
Pincén por Antonio Pozzo (1878)
Fuente: Fundación Proa, *Fotografía argentina 1850-2010: Contradicción y continuidad.*



Fig. 21
Carlos Morel
Indios Pampas (1841)
Fuente: MNBA, inv. n. 8073.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2

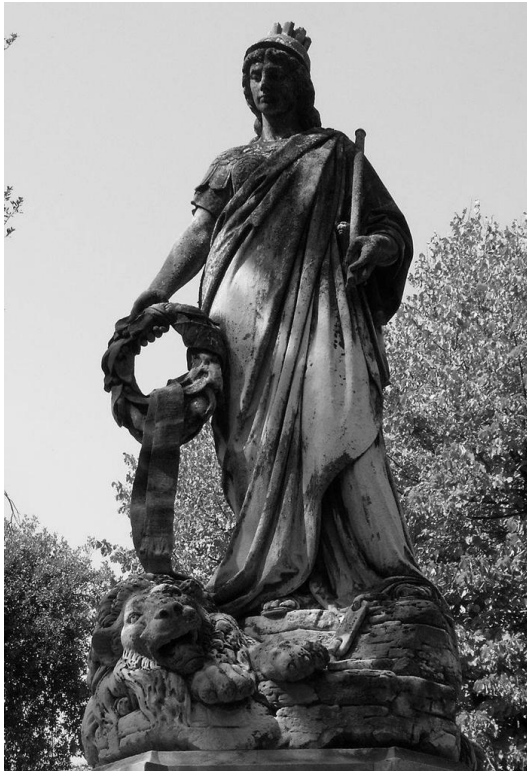


Fig. 22
Tito Sarrocchi
Monumento a la Independencia Italiana (1879)
Fuente: sienanews.it



Fig. 23
Lucio Correa Morales
Ondina (1880)
Fuente: buenosaires.gob.ar

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 24
Auguste Clésinger
Mujer mordida por una serpiente (1847)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF. 2053.



Fig. 25
Emilio Fiaschi
Niña con el pecho descubierto (1862)
Fuente: Sothebys.com



Fig. 26
Albert Carrier-Belleuse
L'Ondine (c. 1865)
Fuente: New Orleans Museum of Art, inv. n. 15.51.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 27 (Izq.)
Pierre Campagne
Ondine
Fuente: Arnet.com



Fig. 28 (Der.)
Jean-Baptiste Klagmann
Ondine (1860)
Fuente: antiqforum.com

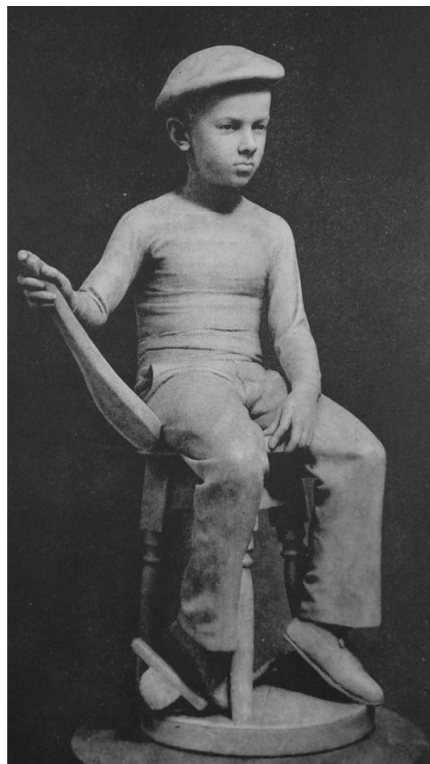


Fig. 29
Retrato de José María Delgado (1892)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de
Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.



Fig. 30
Lucio Correa Morales
Retrato de Bernabé Delgado (1892)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de
Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 31
Francisco Cafferata
Maqueta del monumento a Falucho
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 32
Lucio Correa Morales
Monumento a Falucho
Fuente: Patrimonio.com.ar

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 33
Francisco Cafferata
Soldado Argentino
Fuente: MNBA, inv. n. 5191.



Fig. 34
Lucio Correa Morales
Monumento a Juan N. Madero
Fuente: Erika Loiácono.





Fig. 35
Lucio Correa Morales
Tumba de Julio Fernández Villanueva
Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos.



Fig. 36
Lucio Correa Morales
La Cautiva (c.1905)
Fuente: Patrimonio.com.ar



Fig. 37
Ángel della Valle
La vuelta del malón (1892)
Fuente: MNBA, inv. n. 6297.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2

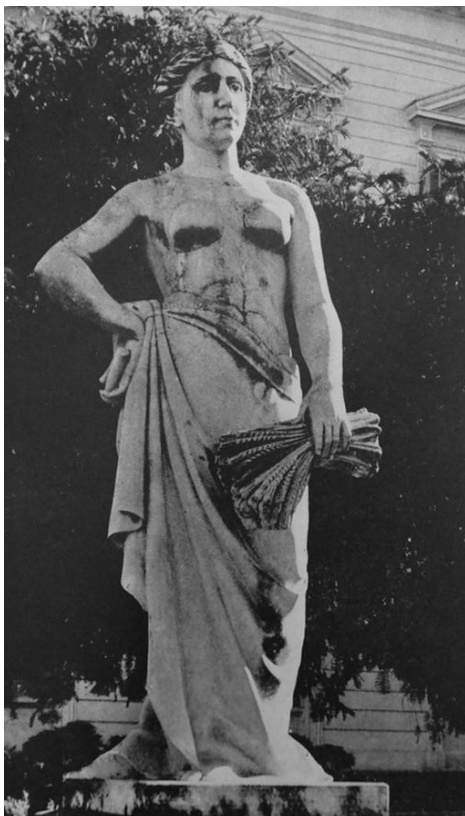


Fig. 38
Lucio Correa Morales
La Agricultura (c. 1895)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales
de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.



Fig. 39
Lucio Correa Morales
La Arquitectura (c. 1895)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales
de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 2



Fig. 40
Lucio Correa Morales
El Paraná (1904)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.



Fig. 41
Lucio Correa Morales
El Uruguay (1904)
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.



Fig. 42
Lucio Correa Morales
El Plata (1904)
Fuente: *Caras y Caretas*,
27.IV.1907

Apéndice de imágenes. Capítulo 2

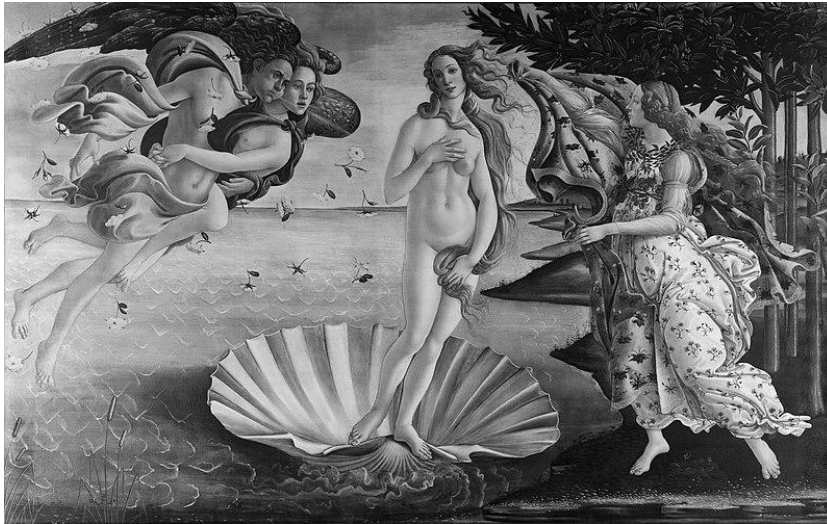


Fig. 43
Sandro Botticelli
El nacimiento de Venus (c. 1482-85)
Fuente: Galería Uffizi, Florencia.



Fig. 44
Fontana de Trevi (1732-62)
Pietro Bracci, *Neptuno*
Fuente: Audioguiaroma.com



Fig. 45
Gian Lorenzo Bernini
Fontana del Tritón
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 1
Camilo Romairone
Monumento a Federico Brandsen
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 2
Josefa Aguirre de Vassilicos
El genio de Colón, mostrándole el camino del océano
Fuente: *La Ilustración Sud Americana*, 20.I.1900.

Apéndice de imágenes. Capítulo 3

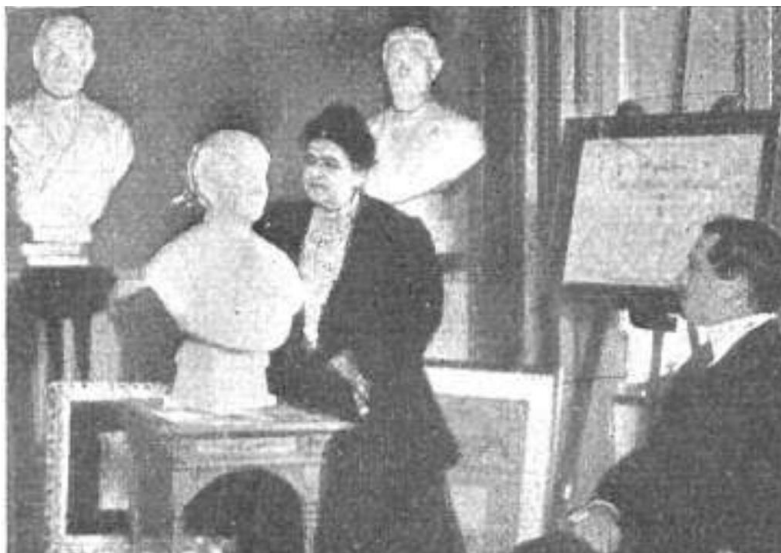


Fig. 3
Josefa Aguirre de Vassilicos
modelando el busto
de Justa Lima de Atucha
Fuente: *Caras y Caretas*, 16.IX.1905.



Fig. 4
“Lola Mora”, por Cao
Fuente: *Caras y Caretas*, 24.I.1903.

El vestido singular
que usa cuando va á esculpir
no hace sino comprobar
que es mujer para sentir
y hombre para ejecutar.

Apéndice de imágenes. Capítulo 3



Fig. 5
Lola Mora
Boceto de la fuente de las Nereidas
Fuente: *Caras y Caretas*, 18.VIII.1900.

Fig. 6
Lola Mora
Fuente de las Nereidas
Fuente: Wikipedia.com



Apéndice de imágenes. Capítulo 3

Fig. 7
Lola Mora
Retrato de Hernán Cullén Ayerza
Fuente: *El Gladiador*, 13.III.1903.

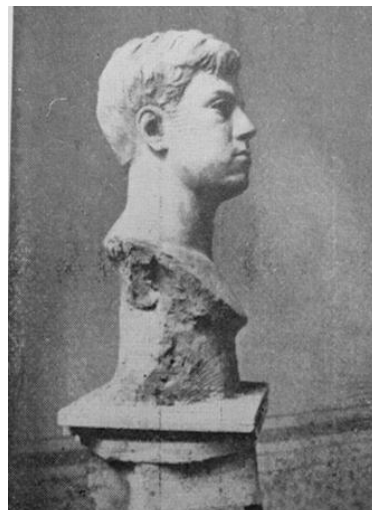


Fig. 8
Lola Mora
Monumento a la reina Victoria del Reino Unido
Fuente: *El Gladiador*, 13.III.1903.



Fig. 9
Lola Mora
Monumento a la reina Victoria del Reino Unido
Fuente: *Caras y Caretas*, 14.III.1903.



Apéndice de imágenes. Capítulo 3



Fig. 10
Lola Mora
Facundo Zuviría
Fuente: *Caras y Caretas*,
5.VIII.1905.



Fig. 11
Lola Mora
Carlos M. de Alvear
Fuente: *Caras y Caretas*,
5.VIII.1905.



Fig. 12
Lola Mora
Francisco Narciso Laprida
Fuente: *Caras y Caretas*,
5.VIII.1905.



Fig. 13
Lola Mora
El Comercio
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.

Apéndice de imágenes. Capítulo 3



Fig. 14
Lola Mora
La Libertad
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.



Fig. 15
Lola Mora
Dos leones
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.

Apéndice de imágenes. Capítulo 3



Fig. 16
Lola Mora
La Paz
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.



Fig. 17
Lola Mora
La Justicia
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.

Apéndice de imágenes. Capítulo 3



Fig. 18
Lola Mora
El Trabajo
Fuente: Municipalidad de San Salvador de Jujuy.



Fig. 19
Lucio Correa Morales
Tumba de Ángela G. Menéndez
Fuente: Erika Loiácono.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 1
Venancio Vallmitjana
La belleza dominando a la fuerza (1876)
Fuente: Museo del Prado, inv. n. E. 000827.



Fig. 2
Venancio Vallmitjana
Maja (1890-96)
Fuente: Museo del Prado, inv. n. E.000824.



Fig. 3
Venancio Vallmitjana
Majo (1890-96)
Fuente: Museo del Prado, inv. n. E.000825.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 4
Mateo Alonso
Noche gatuna
Fuente: *Caras y Caretas*, 28.VI.1902.



Fig. 5
Mateo Alonso
Banco de atorrantes
Fuente: *Caras y Caretas*, 28.VI.1902.



Fig. 6
Mateo Alonso
Cristo Redentor
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 7
Mateo Alonso
Proyecto de Cristo Redentor
Fuente: *Caras y Caretas*, 22.XII.1900.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 8
Rameghini
Proyecto de *Cristo Redentor*
Fuente: *Caras y Caretas*, 22.XII.1900.



Fig. 9
Mateo Alonso
La Poda
Fuente: *Caras y Caretas*, 13.XII.1902.



Fig. 10
Mateo Alonso
El borracho
Fuente: MNBA, inv. n. 5997.



Fig. 11
Mateo Alonso
Indio moribundo
Fuente: *Caras y Caretas*, 28.VI.1902.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 12
Mateo Alonso
Un brindis
Fuente: *La Ilustración Artística*, 13.XI.1905.



Fig. 13
Mateo Alonso
Chop
Fuente: *Caras y Caretas*, 29.X.1904.



Fig. 14
Mateo Alonso
Tupungato
Fuente: *Caras y Caretas*, 29.X.1904.

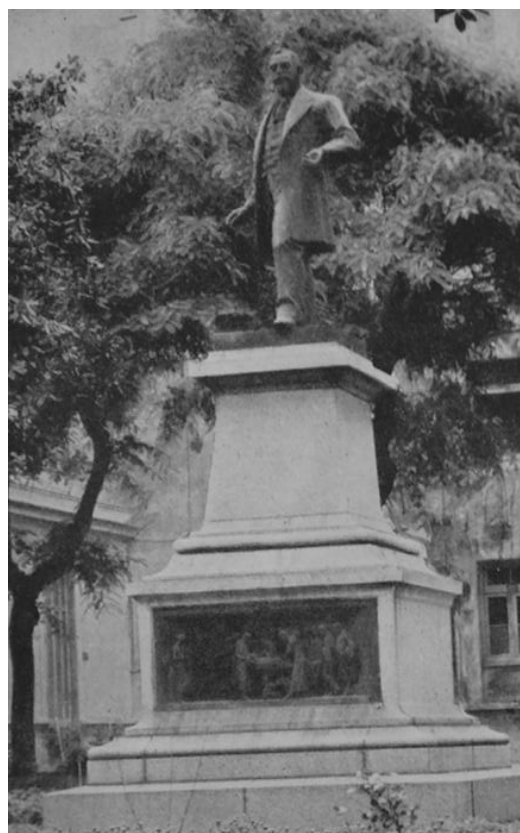


Fig. 15
Lucio Correa Morales
Monumento a Ignacio Pirovano
Fuente: Martín Noel, Cristina Correa Morales de Aparicio y Julio E. Payró, *Correa Morales*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 16
Lucio Correa Morales
Monumento a Ignacio Pirovano
Fuente: Erika Loiácono.

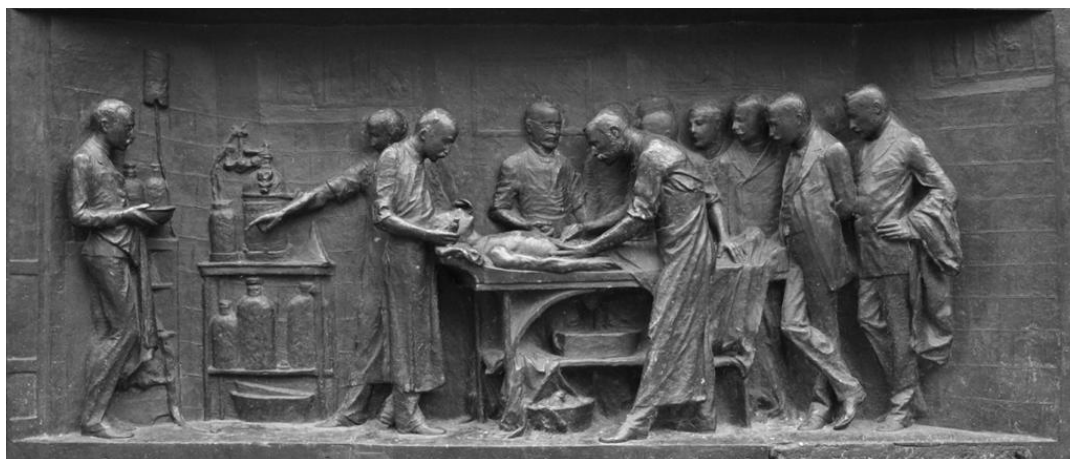


Fig. 17
Lucio Correa Morales
Bajorrelieve de la primera gastrostomía
Fuente: Erika Loiácono.



Fig. 18
Lucio Correa Morales
Abel (bronce)
Fuente: MNBA, inv. n. 3192.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 19 (Arriba)
Giovanni Dupré
Abel
Fuente: Museo del Hermitage.

Fig. 20 (Abajo)
Pasquale Miglioretti
Abel moribundo (1850), mármol
Fuente: Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 1211.



Fig. 21
Vincent Feugère
Muerte de Abel (1865)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF. 210.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 22
William Bouguereau
El primer duelo (1888)
Fuente: MNBA, inv. n. 2770.



Fig. 23
H. H. Borglum
Indio sioux en la danza del búfalo (1902)
Fuente: New Britain Museum of American Art.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 24
John J. Boyle
La edad de piedra en América (1887)
Fuente: Association for public art
(associationforpublicart.org)

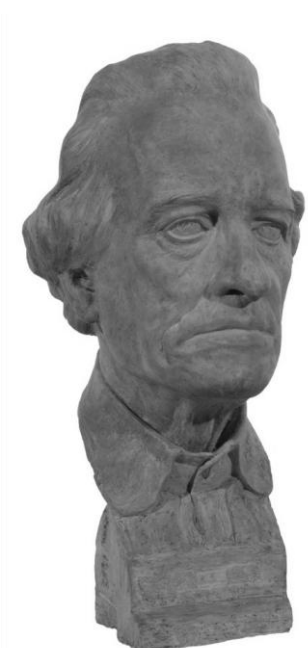


Fig. 25
Arturo Dresco
Cabeza de viejo (c. 1902)
Fuente: MNBA, inv. n. 5996.



Fig. 26
Arturo Dresco
Renunciación
Fuente: *La Ilustración Artística*, 19.XII.1904.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4

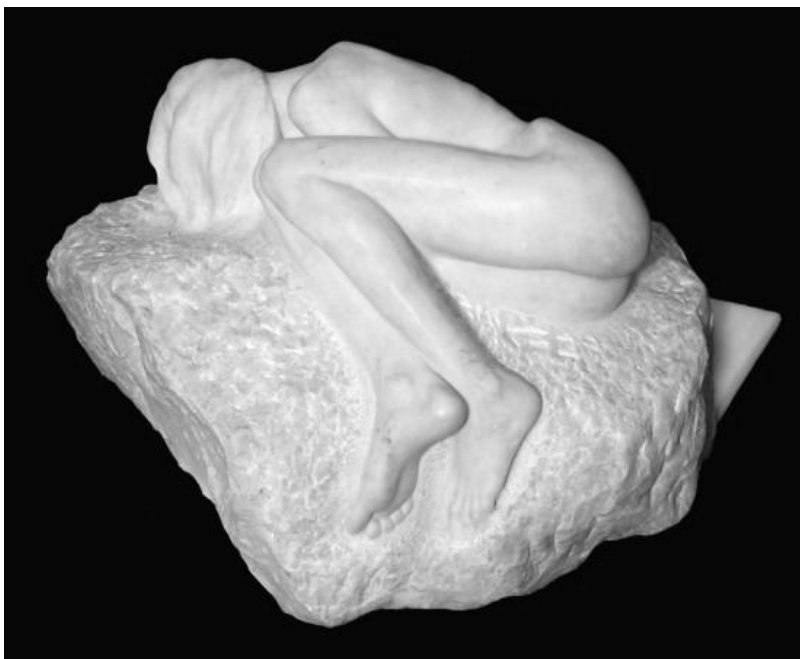


Fig. 27
Arturo Dresco
La Pena (mármol)
Fuente: MNBA, inv. n. 3657.



Fig. 28
Auguste Rodin
La Danaide (1889)
Fuente: Musée Rodin, inv. n. S. 1155.



Fig. 29
Paul-Albert Bartholomé
Niña llorando (1894)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF. 1041.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 30
Ernest Dagonet
Eva (1895)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF. 1079.



Fig. 31
Arturo Dresco
Fuente (actual Santiago de Chile)
Fuente: Erika Loiácono

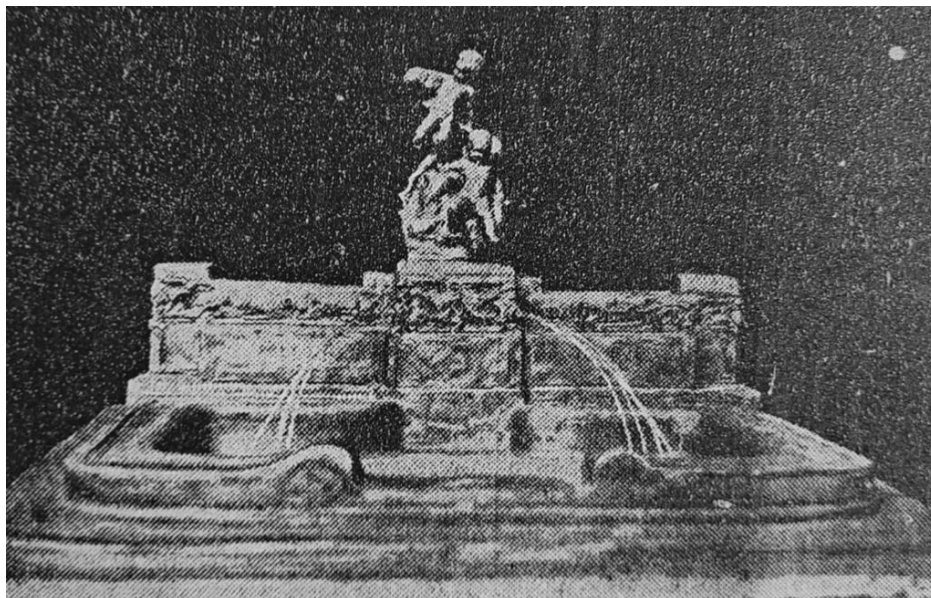


Fig. 32
Arturo Dresco
Proyecto de fuente
Fuente: *La Nación*, 23.VIII.1904.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 33
Arturo Dresco
Cristo crucificado
Fuente: Erika Loiácono.

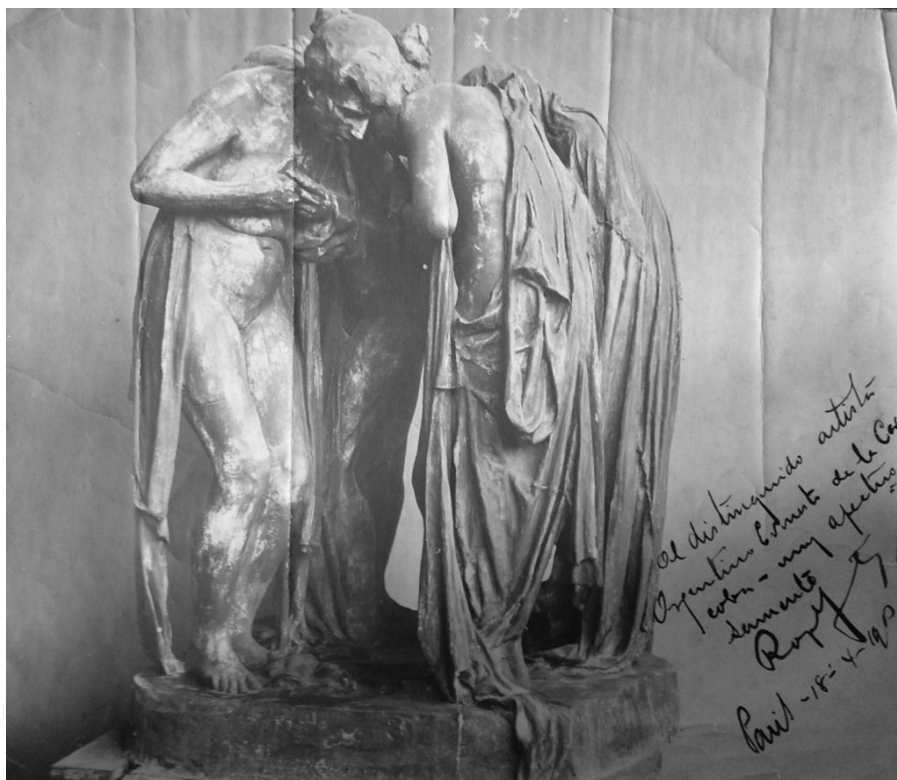


Fig. 34
Rogelio Yrurtia
Las Pecadoras
Fuente: ANBA, Fondo Ernesto de la Cárcova.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 35
Rogelio Yrurtia
Dibujo
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 36
George Minne
Joven arrodillado (c.1898), bronce.
Fuente: Musée d'Orsay, RF. 3256.



Fig. 37
Tumba de Philippe Pot (1477-1483)
Fuente: Musée du Louvre, inv. n. RF. 795.



Fig. 38
Rogelio Yrurtia
La Experiencia guiando a la Ciencia
Fuente: *La Nación, Suplemento Ilustrado*, 16.IV.1903.

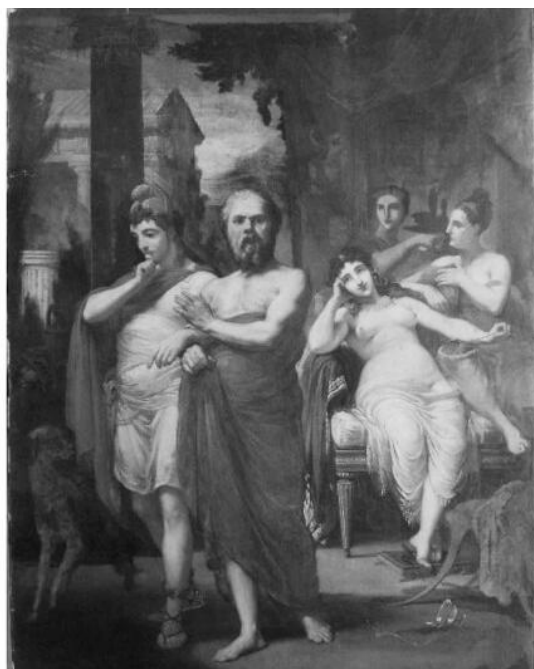


Fig. 39
Pedro Américo
Sócrates apartando a Alcibíades del vicio (1861)
Fuente: Museu Dom João VII EBA/UFRJ.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4

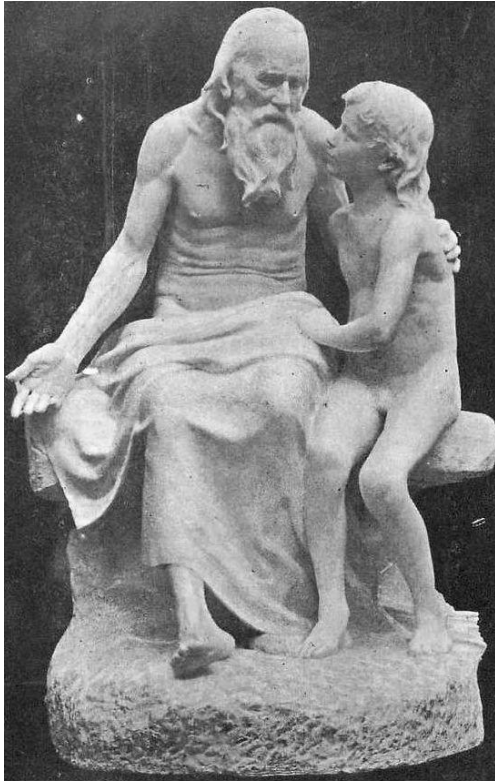


Fig. 40
Auguste Verdier
Educación moral, abuelo y su nieto (1900)
Fuente: millavois.com

Fig. 41 (Abajo-izq.)
Richard E. Brooks
Estatua de Thomas Cass (1899)
Fuente: Wikipedia.com

Fig. 42 (Abajo-der.)
Richard E. Brooks
Estatua de Charles Carroll (1903)
Fuente: Architect of the Capitol (aoc.gov)



Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 43
Félix Pardo de Tavera
El secreto de la roca
Fuente: *El Diario*, 11.VII.1904.



Fig. 44
Félix Pardo de Tavera
Monumento a Esteban Adrogué
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.

Apéndice de imágenes. Capítulo 4



Fig. 45
Félix Pardo de Tavera
C'est moi!
Fuente: Colección privada, Países Bajos
Galería León, Manila (leongallery.com)



Fig. 46
Félix Pardo de Tavera
El cuco
Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos.



Fig. 47
Félix Pardo de Tavera
Pensativa
Fuente: *La Ilustración Artística*, 13.VIII.1894.



Fig. 48
Félix Pardo de Tavera
Niño riendo
Fuente: La Ilustración Artística, 10.IX.1894.



Fig. 49
Félix Pardo de Tavera
Busto de Fernando de Magallanes
Fuente: La Ilustración Artística, 1.I.1894.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 1
Luigi Brizzolara y Gaetano
Moretti
Patria et libertate
Fuente: Comisión Nacional del
Centenario, *Concurso para el
Monumento de la Independencia
Argentina.*

Fig. 2
Paul Gasq
y Georges Chedanne
Océano
Fuente: Comisión Nacional
del Centenario, *Concurso
para el Monumento de la
Independencia Argentina.*



Apéndice de imágenes. Capítulo 5

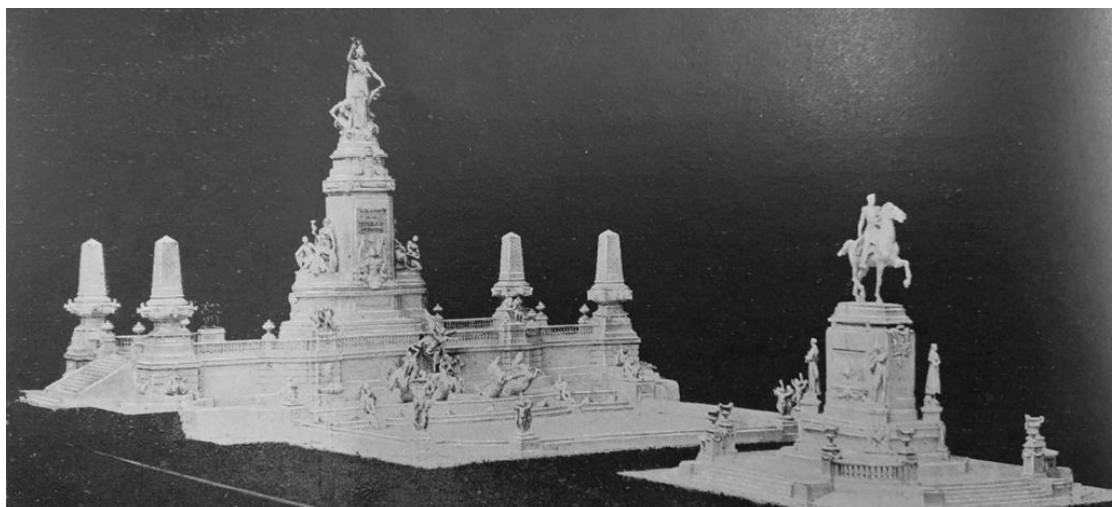
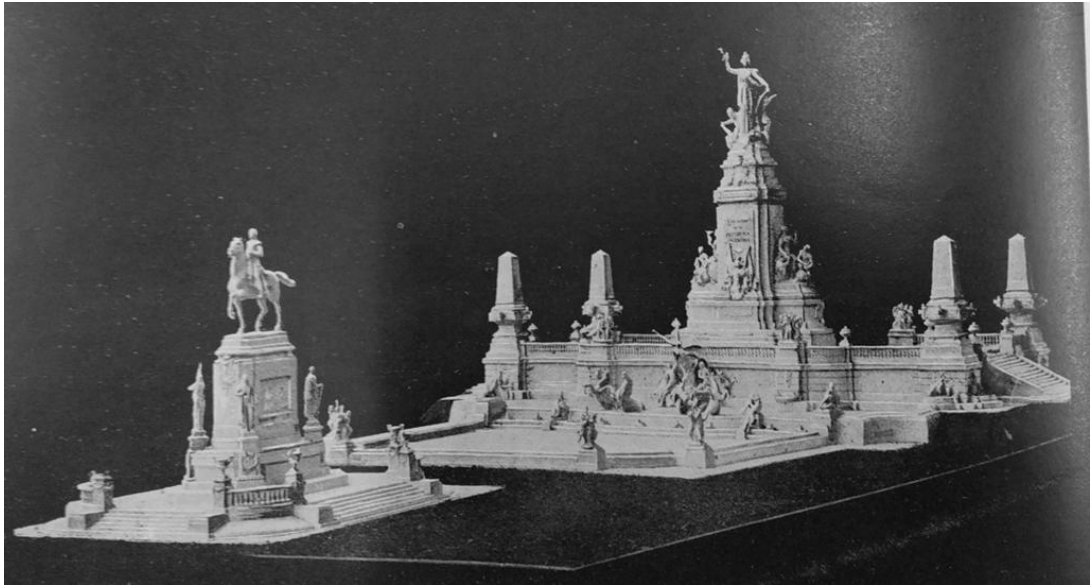


Fig. 3

Jules Lagae y Eugène Dhuicque

Sol

Fuente: Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 4
Gustav Eberlein
Fortes fortuna adjuvant
Fuente: Comisión Nacional del
Centenario, *Concurso para el
Monumento de la Independencia
Argentina.*

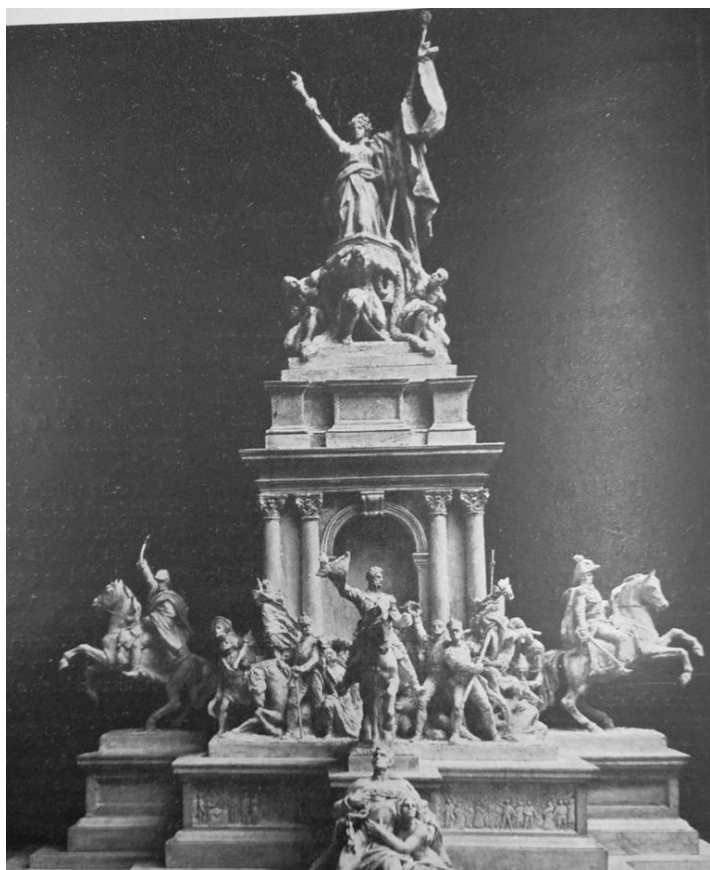


Fig. 5
Miguel Blay
1810-1816-1910
Fuente: Comisión Nacional
del Centenario, *Concurso
para el Monumento de la
Independencia Argentina.*



Fig. 6

Rogelio Yrurtia

Arco de Triunfo

Fuente: Comisión Nacional del Centenario, *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*.

Página siguiente

Fig. 7

Rogelio Yrurtia

Arco de Triunfo

Maqueta del grupo escultórico

Fuente: Comisión Nacional del Centenario,
Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



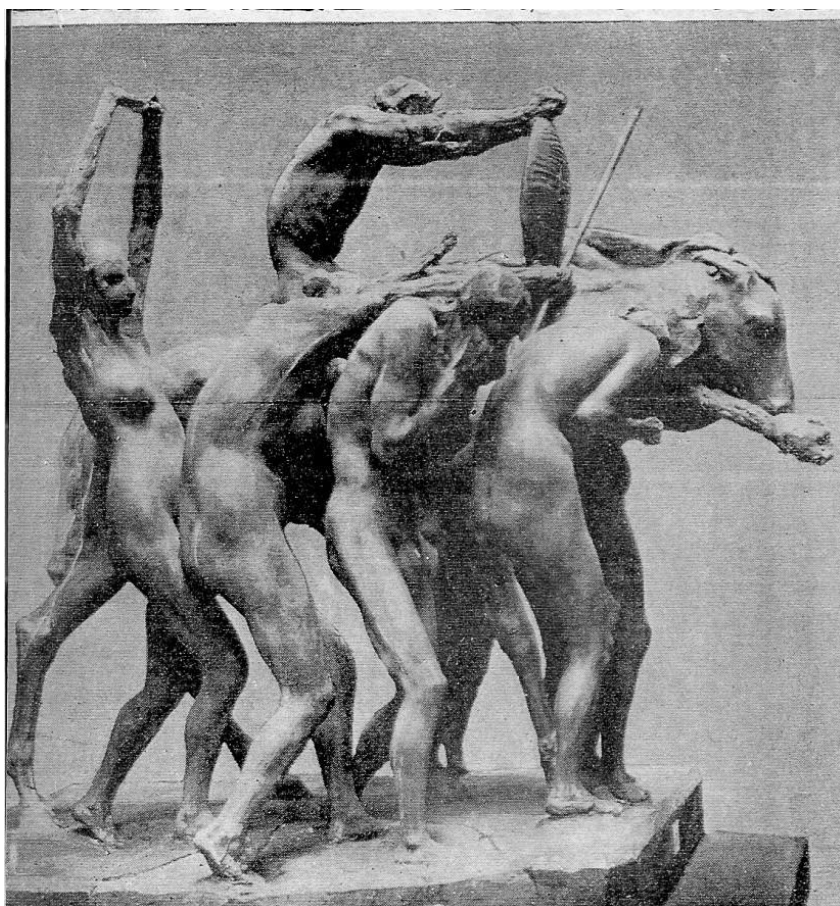


Fig. 8
Rogelio Yrurtia
Maqueta del monumento al Himno Nacional
Fuente: *La Nación, Suplemento Ilustrado*, 16.IV.1903.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5

Fig. 9
Rogelio Yrurtia
Maqueta de *Canto al trabajo*
Fuente: *Caras y*
Caretas, 21.IX.1907.



Fig. 10
Rogelio Yrurtia
Canto al trabajo
Fuente: patrimonio.com.ar



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 11

Miguel Blay
Monumento a Mariano Moreno
Fuente: m.historiahoy.com.ar

Fig. 12

Rogelio Yrurtia
A mi patria
Arco de triunfo
Fuente: *Caras y Caretas*, 26.VI.1909.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 13
Rogelio Yrurtia
*La República
protectora*
Fuente: AGN,
Departamento de
Documentos
Fotográficos.



Fig. 14
Rogelio Yrurtia
El Pueblo de Mayo en marcha
Fuente: MCY, inv. n. 936.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 15
Jean-Baptiste Carpeaux
La Danza
Fuente: Wikipedia.com

Fig. 16 (Abajo-izq.)
Gustav Eberlein
Monumento a Juan José Castelli
Fuente: Wikipedia.com

Fig. 17 (Abajo-der.)
Gustav Eberlein
Monumento a Juan de Garay
Fuente: Wikipedia.com



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 18
Gustav Eberlein
Monumento a Bernardo de Monteagudo
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 19
Gustav Eberlein
Monumento a Nicolás Rodríguez Peña
Fuente: Wikipedia.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 20

Jules Lagae

Monumento a la Asamblea Nacional de 1813 y al Congreso de 1816

Fuente: Flickr.com



Fig. 21

Gustav Eberlein

Monumento a los Ejércitos de la Independencia

Fuente: buenosaires.travel.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 22

Miguel Blay

Proyecto de ampliación del Monumento a
Mariano Moreno

Fuente: *Atlántida*, 1911.

Fig. 23

Gustav Eberlein

El diamante (bronce)

Fuente: Exposición Internacional de Arte
del Centenario, *Catálogo*.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5

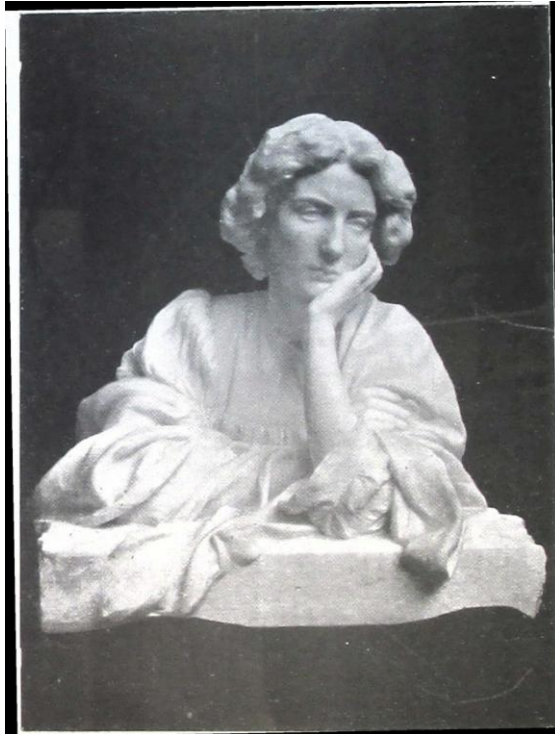


Fig. 24

Miguel Blay

El desencanto

Fuente: Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*.



Fig. 25

Miguel Blay

Eclosión

Fuente: Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5

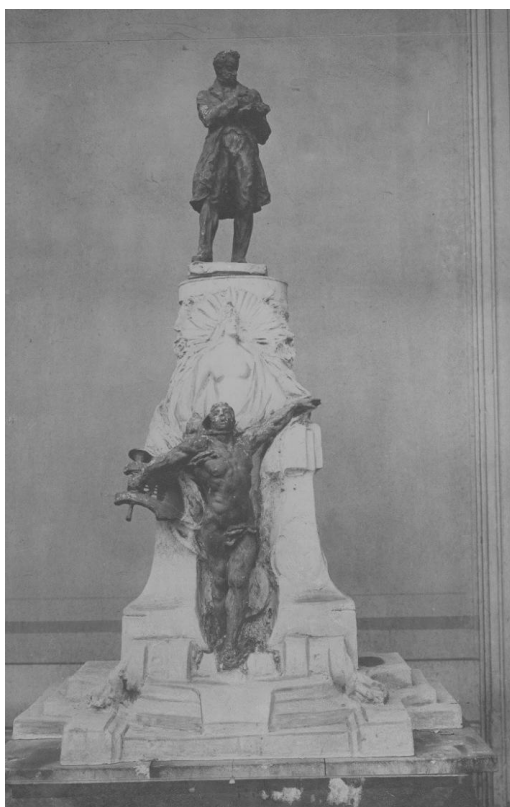


Fig. 26.a
Mateo Alonso.
Maqueta del monumento a
Vicente López y Planes
Fuente: AGN, Departamento de
Documentos Fotográficos.



Fig. 26.b.
Mateo Alonso
Monumento a Vicente López y Planes
Fuente: Wikipedia.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 27
Busto de la República.
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 28
El himno argentino
Fuente: *La Nación*, 31.V.1911.



Fig. 29
Lucio Correa Morales
Monumento al Deán Funes
Fuente: Wikipedia.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 5

Fig. 30

Luisa Isella

Cupido y Psiche

Fuente: Exposición Internacional de Arte del Centenario, *Catálogo*.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 31
Antonio Canova
Psique reanimada por el beso del amor
Fuente: Musée du Louvre, inv. n. MR 1777.



Fig. 32
Auguste Rodin
Cupido y Psique (mármol)
Fuente: MET Museum, inv. n.
10.63.1.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5

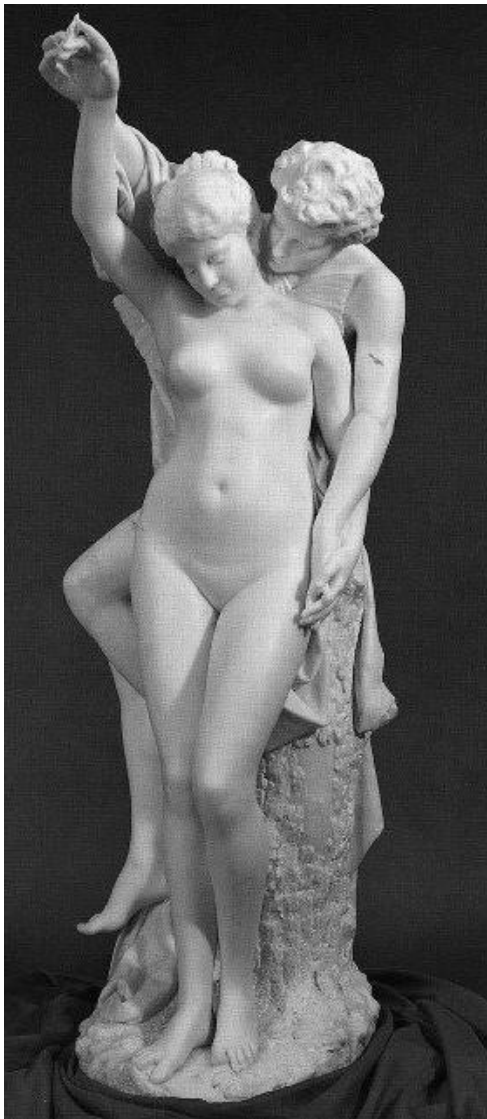


Fig. 33
Salvatore Albano
Cupido y Psique
Fuente: Colección privada
(consentidoscomunes.blogspot.com)

Fig. 34
Theodor Friedl
Cupido y Psique
Fuente: Belvedere Museum, inv. n. 5903.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 35
Luisa Isella
Antes del baño
Fuente: Oscar Félix Haedo, *La escultora Isella*.

Fig. 36 (Abajo-izq.)
Louis Igout
Álbum de poses (c. 1880)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1993.270.

Fig. 37 (Abajo-der.)
Louis Igout
Álbum de poses (c. 1880)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1993.270.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 38
Simón González
Niño taimado
Fuente: artistasvisualeschilenos.com

Fig. 39
Luisa Isella
Retrato
Fuente: Exposición Internacional de Arte
del Centenario, *Catálogo*.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5

Fig. 40
Luisa Isella
Juventud
Fuente: *Zig-zag*, 23.VI.1907.



Fig. 41
Luisa Isella
Niño a la fuente
Fuente: Oscar Félix Haedo,
La escultora Isella.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 42
Jean-Antoine Injalbert
Hipómenes
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF
772, LUX 61.



Fig. 43
Louis Igout
Album de poses (c. 1880)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1993.270.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 44
Louis Igout
Álbum de poses (c. 1880)
Fuente: Met Museum, inv. n. 1993.270.



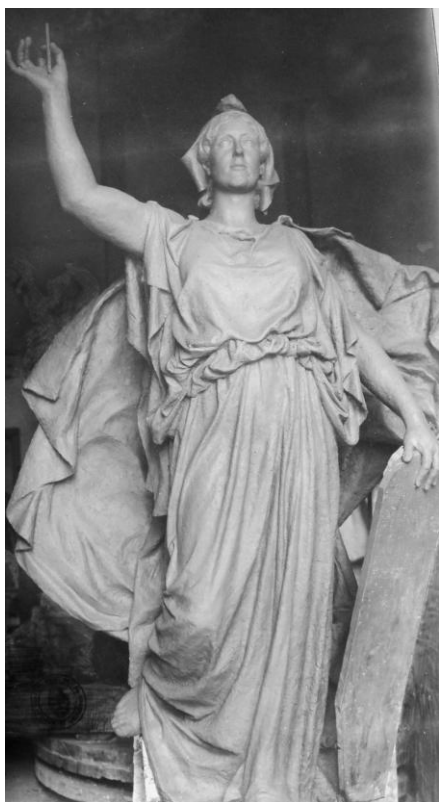
Fig. 45.a.
Luisa Isella
Fuente
Fuente: Erika Loiácono

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 45.b.
Luisa Isella
Fuente
Fuente: Erika Loiácono

Fig. 46 / Fig. 47 (Abajo izq. – der.)
Luisa Isella
La Libertad
Fuente: Expediente 726-M-1916, AGN, Sala VII,
Fondo Comisión del Centenario, leg. 18-4-10.



Apéndice de imágenes. Capítulo 5

Fig. 48

Miguel Ángel Buonarroti

Moisés

Fuente: Basílica de San Pietro in Vincoli, Roma.



Fig. 49

Luisa Isella

Monumento a la
Revolución de Mayo

Fuente: Expediente 726-M-1916,
AGN, Sala VII,
Fondo Comisión del
Centenario, leg. 18-4-10.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 50

Luisa Isella

Monumento a la Revolución de Mayo

Fuente: Expediente 726-M-1916, AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 18-4-10.



Fig. 51

Luisa Isella

Monumento a la Revolución de Mayo

Fuente: Expediente 726-M-1916,
AGN, Sala VII, Fondo Comisión del
Centenario, leg. 18-4-10.

Fig. 52
Luisa Isella
Monumento a la Revolución
de Mayo
Fuente: Oscar Félix Haedo,
La escultora Isella.



Fig. 53
Luisa Isella
Monumento a la Revolución de Mayo
Fuente: Oscar Félix Haedo,
La escultora Isella.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 54-55-56
Lola Mora
Proyecto del monumento a la Bandera
Fuente: *Atlántida*, 1911.

Apéndice de imágenes. Capítulo 5



Fig. 57
Lola Mora
El espíritu de la Patria
Fuente: *Atlántida*, 1911.



Fig. 58
Luisa Isella
Niños que se divierten
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 59
Luisa Isella
Lobo de mar
Fuente: resistencia.gov.ar

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 1
Ernesto Biondi
Saturnalia
Fuente: MNBA, inv. n. 6157.



Fig. 2
Hernán Cullén Ayerza
Vida
Fuente: *La Nación*, 16.XI.1907.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 3

Hernán Cullén Ayerza

El Aborigen

Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 4
Catálogo de la Exposición Internacional
de Ferrocarriles y Transportes Terrestres.



Fig. 5
Frederic Remington
Bronco Buster (1895)
Bronce
Fuente: MET Museum,
inv. n. 1986.81.2.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 6
Hernán Cullén Ayerza
Retrato de Carlos Pellegrini
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 8
Hernán Cullén Ayerza
Retrato de José Figueroa Alcorta
Fuente: Wikipedia.com

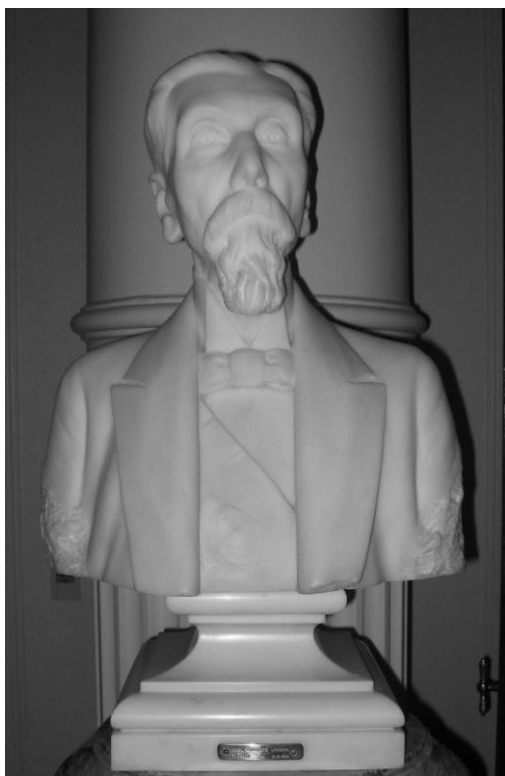


Fig. 7
Hernán Cullén Ayerza
Retrato de José Evaristo Uriburu
Fuente: Wikipedia.com



Fig. 9
Hernán Cullén Ayerza
Alejandro Posadas
Fuente: Erika Loiácono

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 10
Hernán Cullén Ayerza
Pibe
Fuente: MNBA, inv. n. 5752.



Fig. 11
Hernán Cullén Ayerza
Vidalita
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 12
Hernán Cullén Ayerza
Manantial
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 13
Hernán Cullén Ayerza
Retrato de hombre
Fuente: *Patrimonio artístico Nacional. Inventario
de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires.
II. Primera Parte*

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 14
Hernán Cullén Ayerza
Monumento a Jorge Newbery
Fuente: Erika Loiácono



Apéndice de imágenes. Capítulo 6

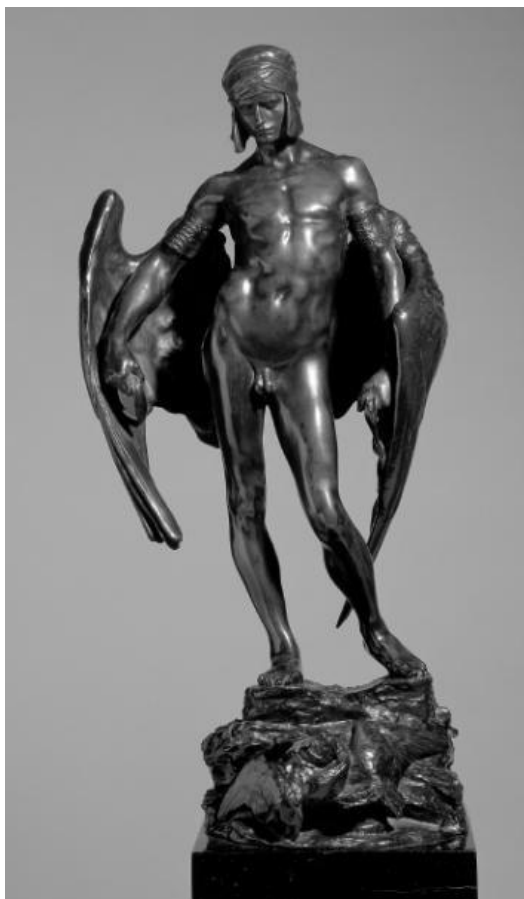


Fig. 15

Alfred Gilbert

Ícaro (1882-84)

Bronce

Fuente: Tate Britain, inv. n. N04827.

Fig. 16

Rebeca Matte

Unidos en la gloria y en la muerte

Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 17
José Lorda
Monumento al Plus Ultra (1918)
Fuente: reservacostanera.com.ar

Fig. 18
Louis de Monard
Maqueta del monumento a los
aviadores (1912)
Fuente: *Les Arts*, juin de 1912.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 19
Louis de Monard
Jarrón
Fuente: *L'art et les artistes*, octubre de 1928



Fig. 20
Hernán Cullén Ayerza
Remordimiento (1910)
Fuente: MNBA, inv. n. 3654.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 21
Víctor Garino
El arrepentimiento
Fuente: *Caras y*
Caretas, 24.VIII.1907.

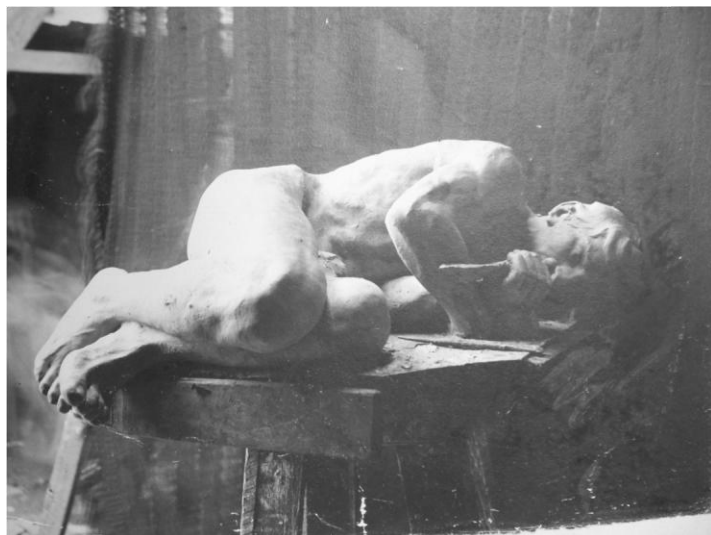
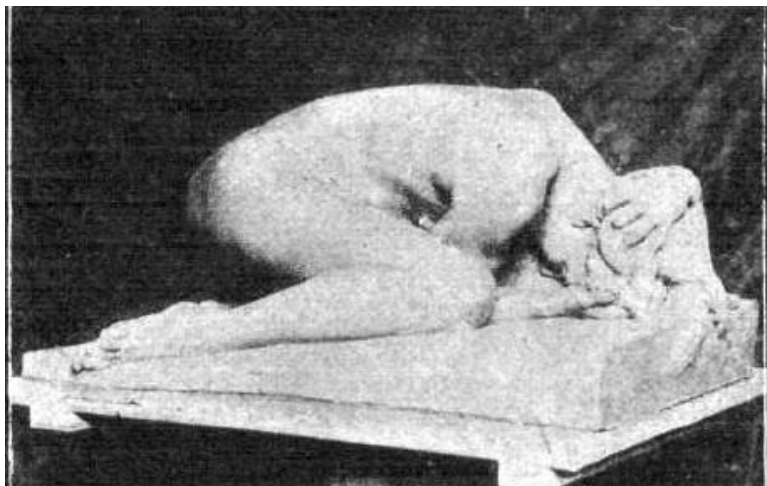
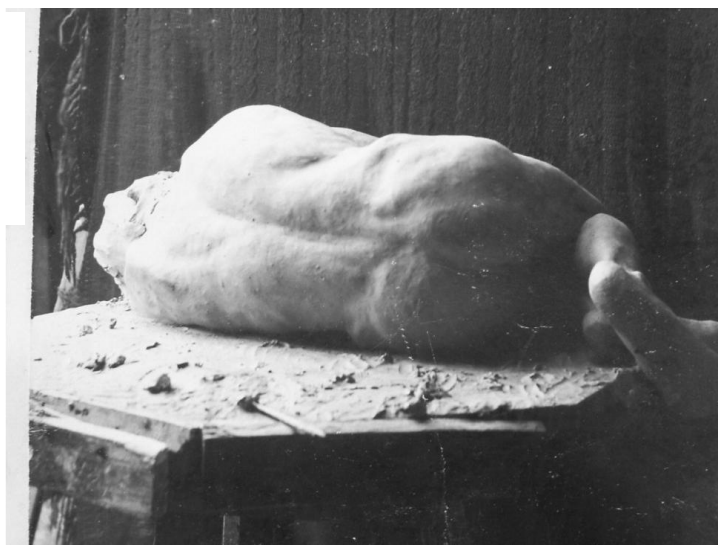


Fig. 22.a.
Antonio Peretti
Puñal atávico.
Fuente: AGN, Departamento de
Documentos Fotográficos.

Fig. 22.b.
Antonio Peretti
Puñal atávico.
Fuente: AGN, Departamento
de Documentos Fotográficos.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 23
Jean-Baptiste Carpeaux
Ugolino (1860-63)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF. 2994.

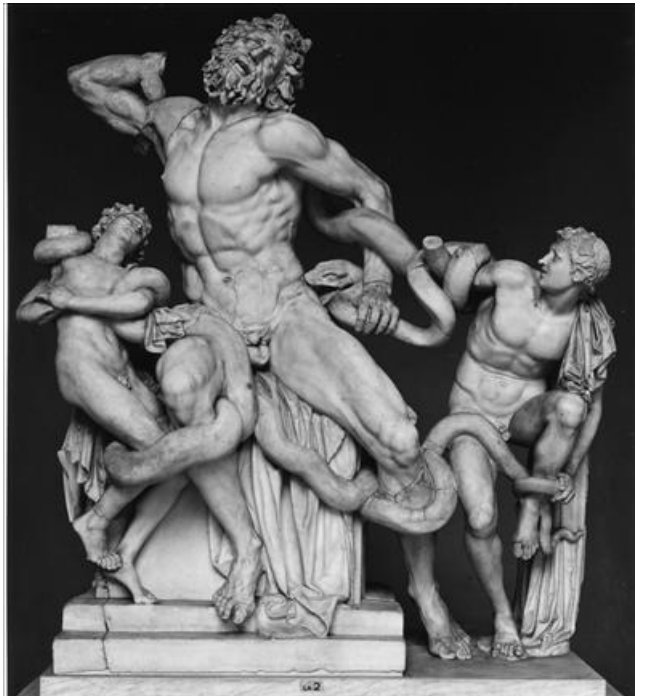


Fig. 24
Laocoonte
Fuente: Musei Vaticani, inv. n. MV1059.



Fig. 25
Miguel Ángel Buonarroti
Esclavo atlante (1532-34)
Fuente: Galleria dell'Accademia, Florencia, inv. n. 1080.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

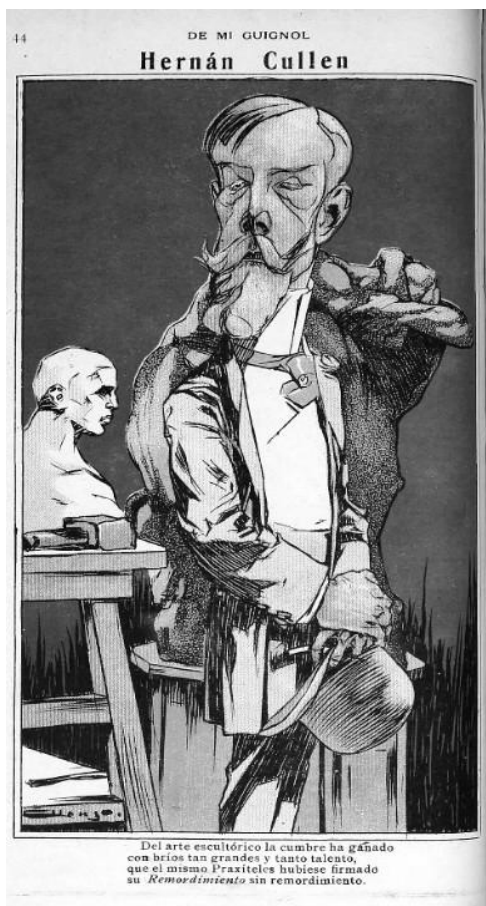


Fig. 26

“De mi Guignol. Hernán Cullén”

Fuente: *PBT. Semanario infantil ilustrado*,
21.X.1905.

Fig. 27

Hernán Cullén Ayerza
Monumento a Emilio Mitre
Fuente: Erika Loiácono

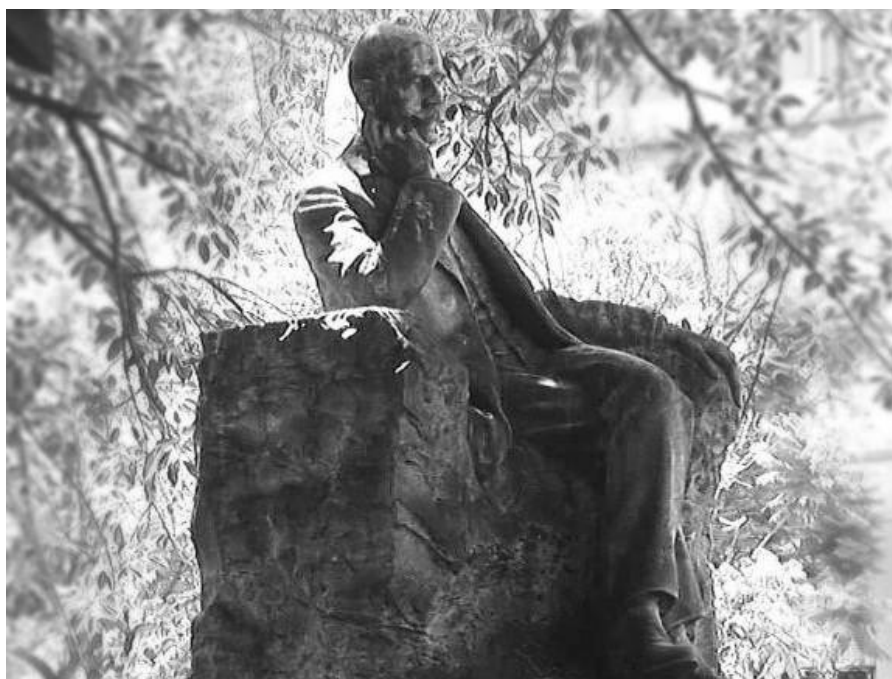




Fig. 28
Alberto Lagos
De profundis
Fuente: *La Nación*, 20.VIII.1911.

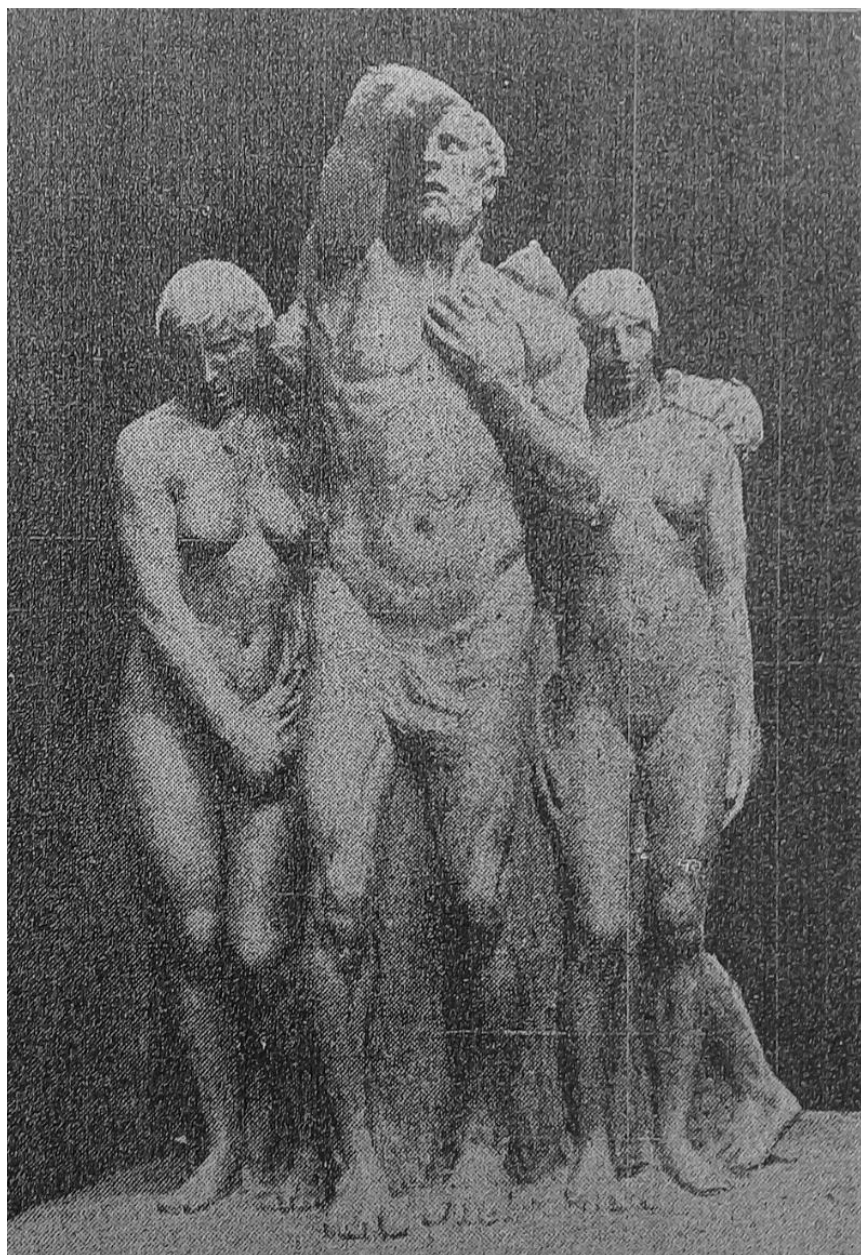


Fig. 29
Alberto Lagos
De Profundis
Fuente: *La Nación*, 10, VI.1912.

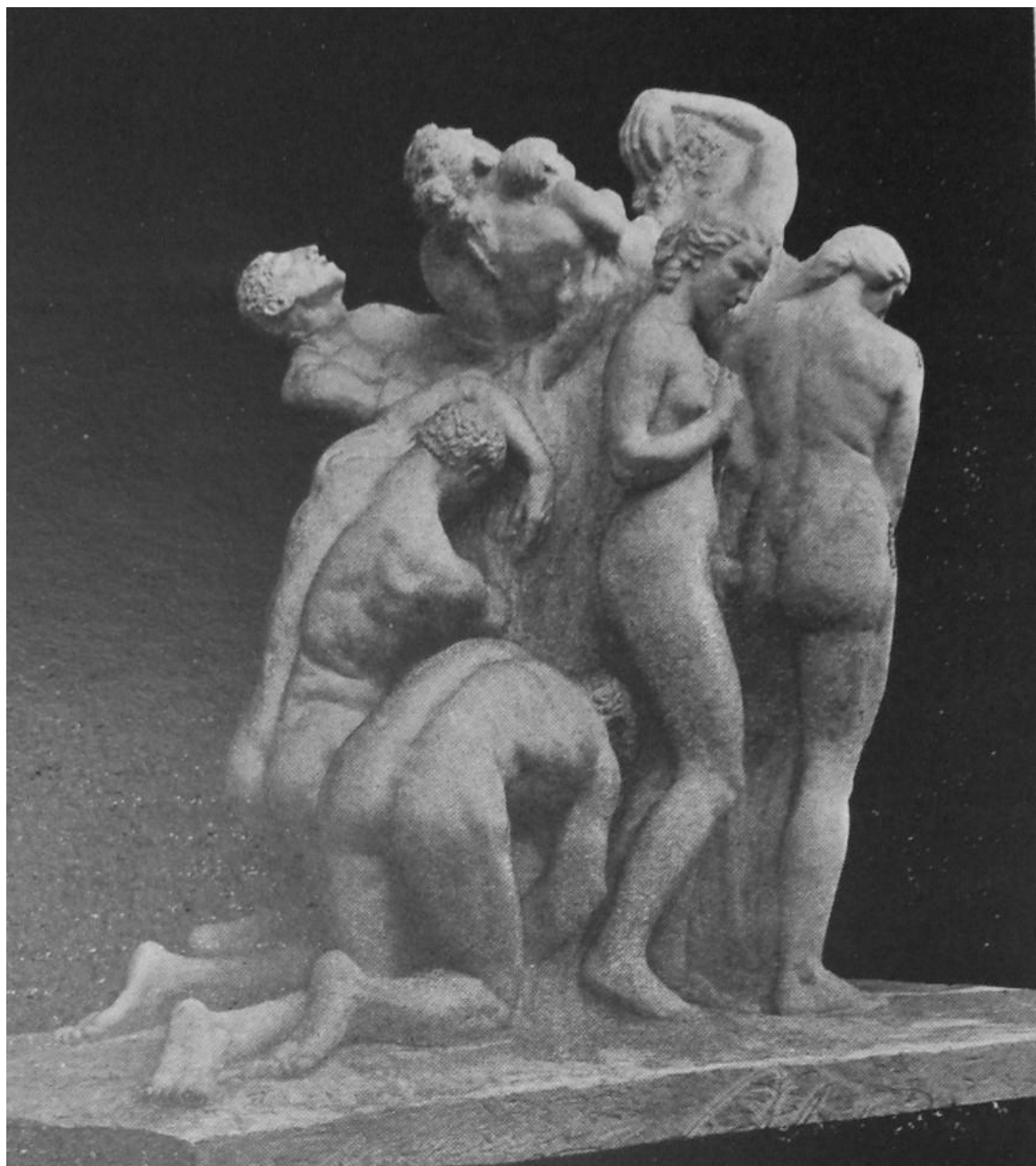


Fig. 30

Alberto Lagos

De Profundis

Fuente: José León Pagano, *El arte de los argentinos*, t. III.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 31
Luchadores (s. III a.C.)
Fuente: Gallerie degli Uffizi



Fig. 32
Alberto Lagos
Cabeza
Fuente: MNBA, inv. n. 5886.



Fig. 34
Alberto Lagos
Indio tehuelche
Fuente: MNBA, inv. n. 3649.



Fig. 33 (Der.)
Alberto Lagos
Volupté
Fuente: MNBA, inv. n. 3621.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 35

Alberto Lagos

Monumento a Ramón Falcón

Fuente: Erika Loiácono.





Fig. 36
Alberto Lagos
Monumento a Ramón Falcón
Fuente: Erika Loiácono

Fig. 37
Alberto Lagos
Monumento a Ramón Falcón
Fuente: Erika Loiácono



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 38
Antoine Bourdelle
Maqueta del monumento a Ramón Falcón
Fuente: Musée Bourdelle, inv. n. MB br. 1026.

Fig. 39
Ricardo Bellver
El ángel caído (1877)
Fuente: Museo del Prado,
inv. n. E000727.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 40
Pedro Zonza Briano
Leñador
Fuente: *Caras y Caretas*, 16.I.1909.

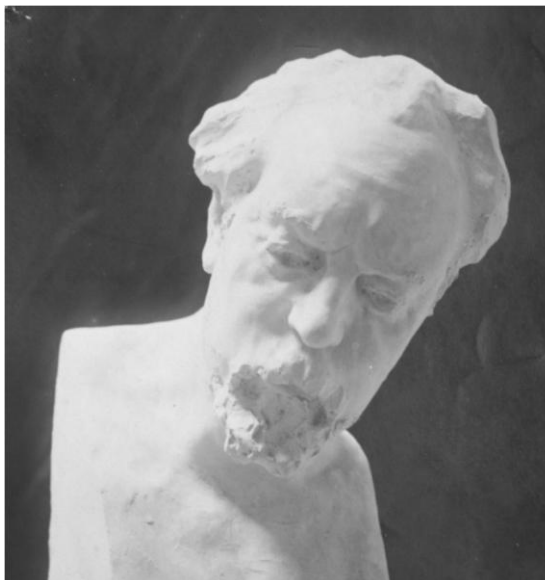


Fig. 41
Pedro Zonza Briano
Retrato de Lucio Correa Morales
Fuente: Expediente 312-Z-1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3622.

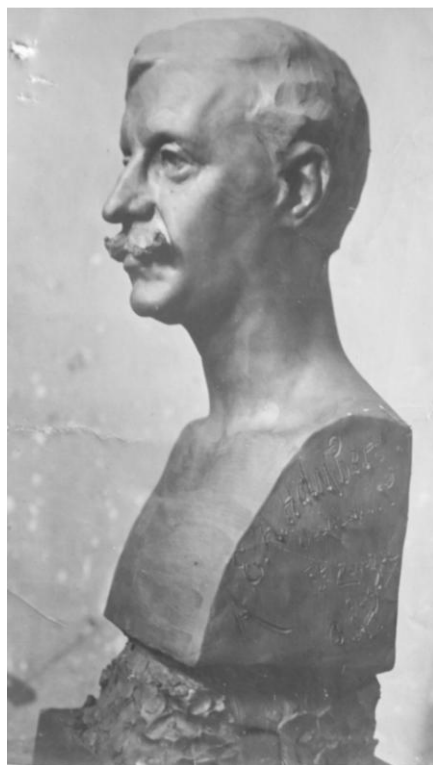


Fig. 42
Pedro Zonza Briano
Retrato de Eduardo Holmberg
Fuente: Expediente 312-Z-1909. AGN, Sala VII, Fondo Comisión del Centenario, leg. 3622.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 43
Pedro Zonza Briano
Boceto de hombre
Fuente: Expediente 312-Z-1909. AGN, Sala VII,
Fondo Comisión del Centenario, leg. 3622.



Fig. 44
Pedro Zonza Briano
Hombre sedente
Fuente: Expediente 312-Z-1909. AGN, Sala VII,
Fondo Comisión del Centenario, leg. 3622.



Fig. 45
Gian Lorenzo Bernini
Apolo y Dafne
Fuente: Galleria Borghese

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 46 (Arriba-izq.)
Pedro Zonza Briano
Figura femenina
Fuente: Expediente 312-Z- 1909.
AGN,
Sala VII, Fondo Comisión del
Centenario, leg. 3622.



Fig. 47 (Arriba-der.)
Pedro Zonza Briano
Los suspiros del artista
Fuente: *Athinae*, enero de 1910.



Fig. 48 (Abajo-der.)
Pedro Zonza Briano
La comedia del sentimiento
Fuente: *Athinae*, enero de 1910.



Fig. 49
Auguste Rodin
Amor fugitivo (c.1885)
Fuente: Musée d'Orsay, inv. n. RF 2241.



Fig. 50
Auguste Rodin
El ídolo eterno (1890-93)
Fuente: Musée Rodin, inv. n. S1044.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

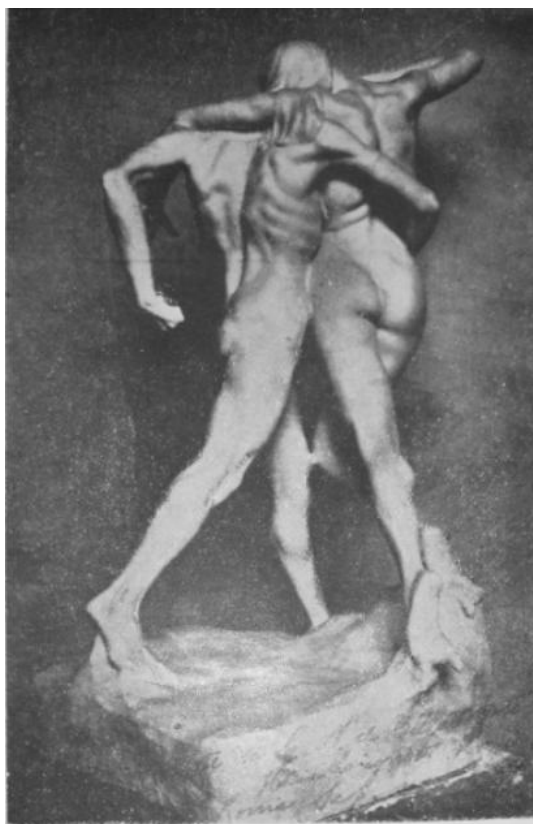


Fig. 51
Pedro Zonza Briano
Hacia lo ignoto
Fuente: *Athinae*, mayo de 1910.



Fig. 52
Pedro Zonza Briano
El poema de la danza
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 53
Pedro Zonza Briano
La eterna plegaria
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 54
Pedro Zonza Briano
Cabeza (re-evocación de Leopardi)
Fuente: *Athinae*, mayo de 1910.



Fig. 55
Pedro Zonza Briano
Así habló Zaratustra
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.

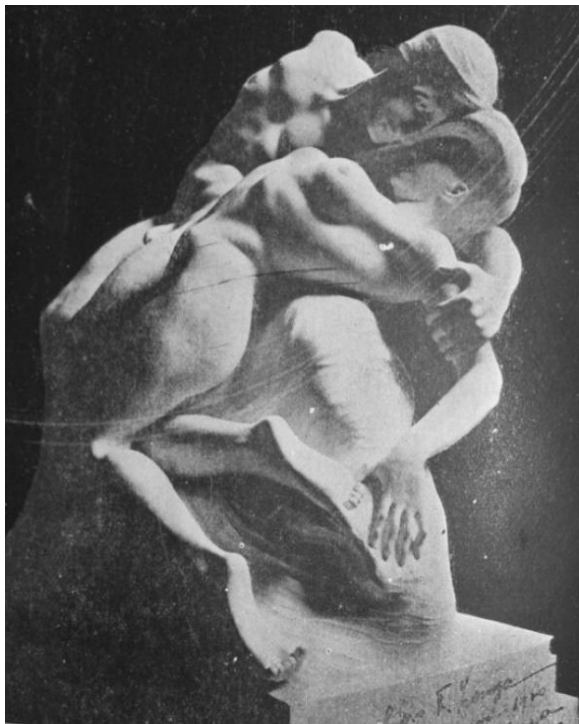


Fig. 56
Pedro Zonza Briano
El origen de las pasiones
Fuente: *Athinae*, mayo de 1910.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 57
Pedro Zonza Briano
Alma solitaria
Fuente: Fuente: AGN, Departamento de
Documentos Fotográficos.



Fig. 58
Pedro Zonza Briano
Sueño
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 59
Pedro Zonza Briano
Alma doliente
fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 60
Pedro Zonza Briano
Joven desnuda
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 61.a.
Pedro Zonza Briano
El pensamiento helénico
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.

Fig. 61.b.
Pedro Zonza Briano
El pensamiento helénico
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.





Fig. 62
Auguste Rodin
Pierre de Wissant (1900-1907)
Bronce
Fuente: Met Museum, inv. n. 67.155.12.



Fig. 63
Auguste Rodin
Jean de Fiennes
Fuente: Saint Louis Art Museum, inv. n. 28:1984.



Fig. 64
Pedro Zonza Briano
Creced y multiplicaos
Fuente: MNBA, inv. n. 3599.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 65 (Arriba-izq.)
Auguste Rodin
El Beso
Fuente: Musée Rodin, inv. n. S.1002 /
Lux. 132.

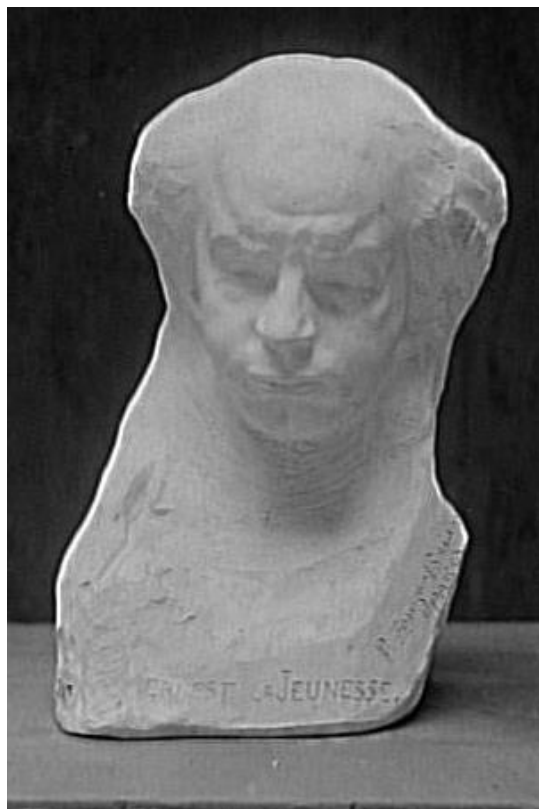


Fig. 66 (Arriba-der.)
Pedro Zonza Briano
Retrato de Ernest La Jeneusse
Fuente: AGN, Departamento de
Documentos Fotográficos.



Fig. 67 (Abajo-der.)
Pedro Zonza Briano
Ternura
Fuente: AGN, Departamento de
Documentos Fotográficos.



Fig. 68
Pedro Zonza Briano
Miguel Ángel
Fuente: *Pallas*, agosto de 1912.



Fig. 69
Pedro Zonza Briano
Psicología de Wagner
Fuente: Erika Loiácono.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 70
Pedro Zonza Briano
Mitre 'en el sueño de la unidad nacional'
Fuente: AGN, Departamento de Documentos
Fotográficos.



Fig. 71
Pedro Zonza Briano
Cristo Redentor
Fuente: Erika Loiácono.

Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 72

César Santiano

Gladiador herido

Fuente: AGN, Departamento de Documentos Fotográficos.



Fig. 73

César Santiano

Monumento a Bartolomé Mitre

Fuente: lacapitalmdp.com

Apéndice de imágenes. Capítulo 6

Fig. 74

César Santiano

Triste maternidad

Fuente: *Athinae*, mayo de 1910.



Fig. 75

César Santiano

Retrato de mujer

Fuente: *Athinae*, mayo de 1910.



Fig. 76 (Abajo-izq.)

César Santiano

Retrato de mujer

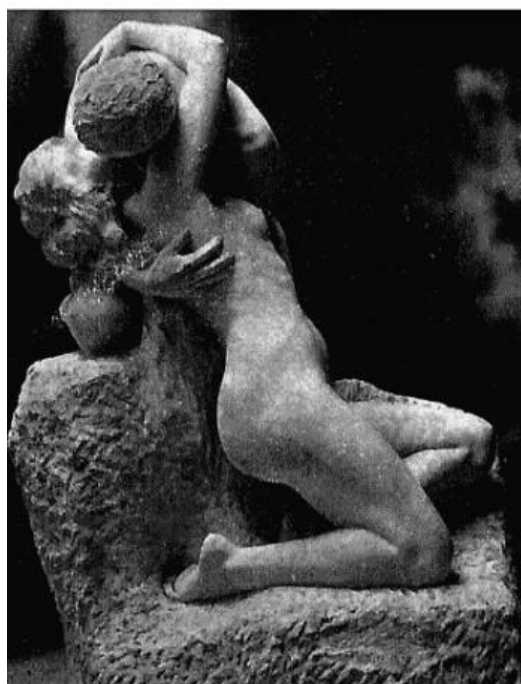
Fuente: *L'artista moderno*, 25.II.1913.

Fig. 77 (Abajo-der.)

César Santiano

Sub lumine solis fiat

Fuente: *L'artista moderno*, 25.II.1913.



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 78.a.
César Santiano
Tumba de la familia Mosca Solavaggione
Fuente: Museo Torino.

Fig. 78.b.
César Santiano
Tumba de la familia Mosca
Solavaggione
Fuente: Museo Torino



Apéndice de imágenes. Capítulo 6



Fig. 79
David Calandra
Tumba de la familia Casana (1911)
Fuente: Museo Torino



Fig. 80
David Calandra
Tumba de la familia Geiser
Fuente: Museo Torino



Fig. 81
Giulio Monteverde
Tumba de la familia Celle (1893)
Fuente: Wikipedia.com.



Fig. 82.a.
César Santiano
El hombre y sus pasiones
Fuente: Erika Loiácono.



Fig. 82.b.
César Santiano
El hombre y sus pasiones
Fuente: Erika Loiácono.



Fig. 83
Leonardo Bistolfi
El sacrificio (1907-11)
Fuente: italianways.com